الحائزة على جائزة كتارا للرواية العربية 2018 - فئة الدراسات النقدية

الاستعارة في الرواية

مقاربة في الأنساق والوظائف

روايات أحلام مستغانمي نموذجًا

الدكتور عبد الرحيم وهابي



الاستعارة في الرواية

مقاربة في الأنساق والوظائف

روايات أحلام مستغانمي نموذجًا

الدكتور عبد الرحيم وهابي



هذه الدراسة حائزة على «جائزة كتارا للرواية العربية 2018»
«فئة الدراسات النقدية»



الاستعارة في الرواية

مقاربة في الأنساق والوظائف

روايات أحلام مستغانمي نموذجًا

المؤلف: **الدكتور عبد الرحيم وهابي**

عدد الصفحات: **226 صفحة**
رقم الإيداع: 2019/235
الرقم الدولي: **(ردمك)**
ISBN/978/9927/134/33/3
الطبعة الأولى: **2019م**



قطر، الدوحة، المؤسسة العامة للحي الثقافي «كتارا»، مبنى 15، ص ب: 16214
هاتف: 97444080045+ | البريد الإلكتروني: info@kataraph.com





2019

«إن ملَكـة الاسـتعارة، وهي ملَكة تفسـير الاسـتعارات، يمكـن أن تمـضي إلى أبعـد مـما نتصـور في السـيطرة عـلى العـالم الـذي نصنعـه لأنفسـنا ونعيـش فيـه».

ريتشاردز، فلسفة البلاغة، صفحة 130

الفهرس

تقديم

إن المتتبع للدراسات العربية التطبيقية التي أُنجزت في تحليل الخطاب من منظور الاستعارة، يلاحظ أنها لم تنضج بعدُ إلى مستوى تأسيس نظرية للتحليل على أساسها، ويبدو أن المسألة لا تتعلق فقط بفهمنا المحدود للاستعارة، الذي ورثناه عن البلاغة التقليدية، كما سنبين في هذه الدراسة، بل يتعلق أيضًا بالتشكيك في قدرة منهج مؤسس على الاستعارة على أن يثبت قدمه بين المناهج الأخرى. وقد انتبه ريتشاردز إلى هذه الحقيقة، فأكد بأن إهمال مبحث الاستعارة قد فَوَّت على الباحثين فرصة نادرة لتجديد مناهج تحليل الخطاب[1]: «إن مهارتنا في صياغة الاستعارة والفكر شيء عظيم وغير قابل للتفسير، أما وعينا المتردي لتلك المهارة فشيء آخر»[2].

هذا التردي الذي عرفته الاستعارة في تحليل الخطاب الأدبي، لا يساير الأهمية التي تحظى بها في جميع النشاطات الذهنية للإنسان، إلى درجة اعتَبر معها

(1) يقول ريتشاردز في هذا الصدد: «السبب في إهمال بحث أنماط الاستعارة... [كان] شعورًا عامًّا في كون مناهج البحث هذه غير مجدية، وأنه لم يحن الوقت بعدُ للشروع في بداية جديدة... وإذا صح هذا؛ فإن محاولة كشفها [الاستعارة] واستقصائها ستكون خطوة على الطريق. وبشأن الموضوع الذي نحن بصدده، فإن الأفضل أن نرتكب خطأ يُمكن كشفه على ألّا نفعل شيئًا، ومن الأفضل كذلك أن تكون لنا أبحاث في كيفية عمل الاستعارة (أو عمل الفكر) على ألّا يكون لنا شيء البتة» (ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 111).

(2) نفسه. ص: 112.

المعرفيون الفكرَ البشري استعاريًّا في حقيقته، أو في جزء كبير منه على الأقل؛ ولهذا يمكن أن نفهم الأهمية التي حظيت بها الاستعارة لدى الغربيين على امتداد العقود الثلاثة الماضية؛ حيث «تحولت إلى حقل بيني تشارك فيه علوم عدة... علوم الأدب والبلاغة والفلسفة، وعلم النفس، والاجتماع، والسياسة، والقانون، والاتصال»[1].

ولم يكن غريبًا أمام هذا الوضع أن تستقل الاستعارة بعلم خاص بها «صك له علماء اللغة مصطلحًا باسمه: Métaphorologie (علم الاستعارة)»[2].

وتندرج هذه الدراسة ضمن تطوير مبحث الاستعارة[3] في تحليل الخطاب من منظور معرفي، خاصة في ضوء ندرة الأبحاث في كشف الأنساق الاستعارية للحياة الباطنية في اللغات، واختبار مدى قيامها على استعارات متشابهة[4]، وفي ضوء ندرة الدراسات العربية التي حاولت اختبار المكون الاستعاري في الخطاب؛ لعدم توفر الشروط التاريخية من جهة، وتسارع وتيرة العلوم المعرفية بطريقة تصعب مسايرتها من جهة أخرى[5].

---

(1) إيلينا سيمينو. الاستعارة في الخطاب. مقدمة المترجم. ص: 11.

(2) جيرارد ستين. فهم الاستعارة في الأدب: مقاربة تجريبية تطبيقية. ص: 12.

(3) مما تجدر الإشارة إليه أن المعرفيين لا يميزون التشبيه عن الاستعارة من حيث قيامهما معًا على خلق التماثلات، ومعلوم أن البلاغة العربية قد دأبت على اعتبار الاستعارة تشبيهًا حُذف أحد طرفيه.

(4) هذا ما انتبه إليه كلٌّ من جورج لايكوف ومارك جونسون قائلَين:
«عندما بدأ تحليلنا يتشكل [حول الاستعارات التصورية]، اعتقدنا أن ذلك يمثل خاصية من خاصيات الإنجليزية أو الذهن الغربي، غير أن يوكيو هيروس Yukio Hirose؛ أستاذ اللسانيات في تسوكوبا باليابان، نبّهنا أن اليابانية تتضمن أمثلة مثل هذه، وتُفهم كما تُفهم أمثلة الإنكليزية [والعربية]... لم تُنجز سوى أبحاث قليلة حول الأنسقة الاستعارية للحياة الباطنية في لغات أخرى، وهذه الأبحاث ينبغي القيام بها حتى قبل أن نفكر في رسم خلاصات جادة مبنية على أبعاد إمبريقية حول مدى كلية الحياة الباطنية». (جورج لايكوف ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسد وتحديه للفكر الغربي. ص: 383).

(5) محمد الصالح البوعمراني. دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني. ص: 9.

على أن تطبيق المنهج الاستعاري، في تحليل الرواية خاصة، يطرح إشكاليات مضاعفة مقارنة بأنواع أدبية أخرى، من قبيل الشعر مثلًا، فمقومات الرواية، التي تتأسس على ترتيب الأحداث، وما يرتبط بها من عناصر: الحبكة، والزمن الروائي، والفضاء، وأشكال التبئير... إلخ، لا تكاد الاستعارة تشكل إلا مُكوِّنًا هامشيًّا ضمن آليات اشتغالها، وقد يبدو للوهلة الأولى أن استحضار الاستعارة في السرد سيكون أمرًا مستغربًا، أو إلى حد ما متصنَّـعًا: فما هو المشترك فعلًا بين الاستعارة؛ هذا المحسن الاستبدالي Figure de Substitution القائم على مبدأ المشابهة، وبين السرد؛ هذا الشكل المنظم للأحداث الحقيقية أو المتخيلة؟[1].

لقد تطلب منا حل هذا الإشكال تخصيص الفصل الأول لإبراز التداخل الذي جمع الاستعارة بالسرد، والتذبذبات التي عرفتها علاقتهما، بين الانسجام تارة والتنافر تارات أخرى، محاولين تجاوز الإشكاليات التي تطرحها الدراسة الاستعارية للرواية.

وإذا كان أرسطو قد اعتُبر أول من رسخ المفهوم الاستبدالي للاستعارة، وهذا يُمكِن أن يُقبر كل محاولة لإدراجها في السرد، فإن عدم الانتباه إلى الوظائف التي ينيطها أرسطو بالاستعارة، باعتبارها مساهمة في تأسيس الحبكة في الشعر (التراجيديا) من جهة، ومساهمة في تعزيز الحجاج في الخطابة من جهة ثانية؛ قد فوَّت على البلاغيين اللاحقين إمكانيات استثمارها في دراسة الأعمال السردية؛ مما أدى إلى اختزال وظائف الاستعارة عند أرسطو، التي اعتُبرت مقومًا زخرفيًّا، كما اختُزلت بلاغته برمتها في بلاغة المحسنات[2].

---

(1) Philippe Marion. Métaphore et Narrativité. p. 9.

(2) ينظر، على سبيل المثال، للوقوف على الاختزال الذي تعرضت له بلاغة أرسطو، إلى:

- Genette. G. Rhétorique restreinte. Figure3. p. 21-40.

وينظر أيضًا: رولان بارت. البلاغة القديمة. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي. ص: 83-91.

وإذا كانت البلاغة العربية قد انصرفت إلى بلاغة الشعر أساسًا؛ مما أدى إلى عدم الالتفات إلى التراث السردي الذي أنتجه الأدب العربي القديم، فإننا لا نعدم بعض الإشارات إلى الجانب السردي للاستعارة من قبيل تطوير الجرجاني نظرية النظم من الجملة إلى الخطاب، حيث تحدث عن إمكانية «تراكب الصور» وتضافر الاستعارات في خلق وحدة النص الشعري ذي الطابع السردي مما أوضحناه في موضعه من هذه الدراسة.

ولم تستطع ترجمات الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر لأرسطو، أن تساهم في لفت انتباه البلاغيين العرب إلى الإنتاج السردي الذي أنتجته الثقافة العربية من قبيل: الحكايات، والسير، وقصص الحيوان، والمقامات... إلخ؛ لأنها ترجمات حوّلت كتابَ «فن الشعر» من طابعه السردي إلى الطابع الغنائي ليتلاءم مع الشعر العربي، وهو أمر لا يعود إلى سوء فهم كتاب أرسطو، كما ذهب معظم الدارسين الذين تعرضوا للترجمات العربية للكتاب، بقدر ما يعود إلى محاولة الفلاسفة القيام بترجمة حضارية للكتاب تراعي المشترك والكلي في الشعرين اليوناني والعربي، دون أن يعني عدم تقديم اجتهادات متميزة للفلاسفة المسلمين (ابن سينا، والفارابي، وابن رشد) حول الاستعارة الشعرية التي نظروا إليها باعتبارها انزياحًا عن اللغة المعيار[1].

كما لم تستطع البلاغة الغربية بعد أرسطو، وإلى منتصف القرن العشرين، تطوير مبحث الاستعارة وتطويعه لتحليل الخطاب، فقد فرض التصور الاختزالي لبلاغة أرسطو هيمنته. وإلى عهد قريب، كانت مصنفات البلاغة المختزلة: من

(1) ينظر: عبد الرحيم وهابي. *القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس*. القسم الثاني من الكتاب.

قبيل كتاب «محسنات الخطاب» (Les figures du discours 1830) لفونطانيي Pierre Fontanier، وكتاب «بلاغة عامة» Rhétorique Générale لجماعة ليبج Groupe de Liège... وغيرهما دستورًا بلاغيًّا في تعليم البلاغة وتحليل الخطاب على أساسها، فتكرست بهذا النظرية الإبدالية للاستعارة باعتبارها نقلًا لدلالة كلمة إلى كلمة أخرى، ولم يُقدَّم شيء يُذكر في تقريب الاستعارة من الخطاب الذي يتجاوز الكلمة والجملة؛ وبهذا لم تكن إمكانية التحليل الاستعاري للرواية ممكنة في ضوء هذا التصوُّر المُحنط للاستعارة.

ومع ظهور النظرية التفاعلية مع: ماكس بلاك، وريتشاردز، وريكور... ستشهد البلاغة نهضة في فتح مبحث الاستعارة على الخطابات الممتدة كالرواية، ذلك أن تجديد مفهوم الإحالة في دراسة الاستعارة، وربطها بالفكر، والتأكيد على وظيفتها المعرفية... كلها مفاهيم ساهمت في تطوير الاستعارة من منظور تفاعلي.

وقد تطلب منا البحث وقفة خاصة عند النظرية المعرفية للاستعارة التي طورها كل من جورج لايكوف ومارك جونسون، في مؤلفاتهما، خاصة كتابيهما: «الاستعارة الحية»، و«الفلسفة في الجسد»، وغيرها من المؤلفات التي وقفنا عندها، وهي نظرية غير مسبوقة لم يقتصر تأثيرها على حقل البلاغة وحده، بل امتدت إلى مختلف الحقول الأخرى؛ فقد أكد المعرفيون بأن الفكر الإنساني استعاري في حقيقته، مقوضين النظريات العلمية والفلسفية التي نظرت للوقائع والأشياء في العالم نظرة موضوعية. ولعل أهم ما استفدناه من هذه النظرية هو احتكامها إلى الأنساق أو القوالب أو الأُطر في تناول الاستعارة، التي غدت مرتبطة بالأفكار وليس بالألفاظ، وهو ما ساعدنا على تتبع تطور الفكر الاستعاري في روايات أحلام مستغانمي التي اتخذناها موضوعًا للتحليل.

وقد تطلب استقصاء البحث في الدراسة الاستعارية للرواية، الوقوف عند بعض المحاولات -وهي نادرة- التي رامت تحليل الروايات من منظور استعاري، ولم يكن ذلك ممكنًا إلا في ضوء تبني مفهوم تفاعلي أو معرفي للاستعارة، كما سنبين في التحليل.

وخصصنا الفصل الثاني لتطبيق مفاهيم الاستعارة التصورية على روايات أحلام مستغانمي، خاصة ثلاثيتها: «ذاكرة الجسد»، و«فوضى الحواس»، و«عابر سرير»، وهو اختيار لم يكن مصادفة؛ نظرًا لاحتفاء أحلام بالاستعارة في رواياتها، والتخطيط لها كما تخطط لأحداث رواياتها وشخصياتها، كما سنُبين.

وإذا كانت التصورات الاستعارية خاصية مشتركة بين اللغة العادية واللغة الأدبية، فإن النظرية المعرفية قد برهنت على قدرة الإبداع الأدبي على التجديد من داخل هذه التصورات الاستعارية، وهو ما تجلى في روايات أحلام مستغانمي، التي قدمت نظرات عبقرية تؤكد قدرة الإبداع على تجديد بعض التصورات، حتى تلك التي كنا نعتقد أنها مألوفة لدينا.

الفصل الأوَّل

الاستعارة والسرد

من النظرية الإبدالية إلى النظرية المعرفية

1 - الاستعارة والسرد في شعرية أرسطو

ورث التقليد البلاغي على امتداد أزيد من ألفي سنةٍ التعريفَ الشهير الذي اقترحه أرسطو للاستعارة، باعتبارها نوعًا من المجاز يقوم على نقل أو استبدال يقع في الكلمات:

«والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر، والنقل إما أن يتم من جنس إلى نوع، أو من نوع إلى جنس، أو من نوع إلى نوع، أو بحسب التمثيل»[1].

---

(1) يشرح أرسطو أنواع المجاز هذه قائلًا:
«وأعني بقولي من جنس إلى نوع ما مثاله: «هنا توقفت سفينتي»؛ لأن «الإرساء» ضرب من «التوقف»، وأما من النوع إلى الجنس، فقوله: «أجل، لقد قام أودوسوس بآلاف من الأعمال المجيدة»؛ لأن «آلاف» معناها «كثير»، ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله: «انتزع الحياة بسيف من نحاس»، و«عندما قطع بكأسٍ متين من نحاس...»؛ لأن «انتزع» هاهنا معناها «قطع»، و«قطع» معناها «انتزع»، وكلا القولين يدل على تصرم الأجل (الموت).
وأعني بقولي: «بحسب التمثيل»، جميع الأحوال التي تكون نسبة الحد الثاني إلى الأول كنسبة الرابع إلى الثالث؛ لأن الشاعر يستعمل الرابع بدلًا من الثاني، والثاني بدلًا من الرابع، وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز. ولإيضاح ما أعني بالأمثلة، أقول: إن النسبة بين الكأس وديونوسس هي نفس النسبة بين الترس وأرس؛ ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها «ترس ديونوسس»، وعن الترس إنه «كأس أرس»، وكذلك النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار؛ ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس إنها «شيخوخة النهار»، وعن الشيخوخة إنها «عشية الحياة»، أو «غروب العيش»».
(أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. ص: 58 - 59).
ويرى محمد الولي أنه: «أطلق على النوعين الأولين لاحقًا اسم مجاز مرسل Synecdoque، والنوعان الأخيران هما وحدهما اللذان احتفظا باسم الاستعارة».
ينظر: (محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ص: 71).

وهو التعريف الذي استقرت عليه الاستعارة في البلاغة العربية والبلاغة الغربية، على حد سواء، كما سنوضح لاحقًا.

قد يبدو للوهلة الأولى أن أرسطو بربطه الاستعارة بالكلمة يجعل من عملية إدراجها في السرد، وفي الرواية خاصة -التي يتجاوز اشتغالها الكلمة والجملة إلى الخطاب- أمرًا متعذرًا، على اعتبار أن أساس السرد، كما أكد أرسطو نفسه، يتأسس على الحبكة أو ترتيب الأحداث، وما يرتبط بها من عناصر؛ كالتعرف والتحول والشخصيات... إلخ. لكن عودتنا إلى كتاب «فن الشعر»، وهو كتاب يتعلق بالسرد الدرامي (التراجيديا أساسًا، ثم الملحمة)، يحيلنا على تعريف أرسطو للتراجيديا باعتبارها تتركب من ستة أجزاء هي: الحكاية (الخرافة)، والأخلاق، والفكر، والقول، والنشيد (الجوقة)، والمنظر المسرحي.

وضمن القول تحتل الاستعارة المكان الأرقى في التراجيديا؛ حيث خص أرسطو ثلاثة فصول كاملة للقول الشعري (التراجيدي)، وهو الأمر الذي لم تستأثر به مقومات أخرى قد تبدو أكثر ارتباطًا بالتراجيديا من قبيل: الأخلاق أو طبائع الشخصية التي لم يتجاوز الحديث عنها فصلًا واحدًا هو الفصل 15، والفكر الذي خص له أرسطو فصلًا واحدًا أيضًا هو الفصل 19.

ولعل هذا ما دفع كثيرًا من الدارسين، ممن تعرضوا لكتاب «فن الشعر»، إلى التشكيك في هذه الفصول الثلاثة التي خصها أرسطو للقول الشعري، فقد ذهب «كثير من الناشرين لكتاب فن الشعر إلى اعتبار هذا العرض النحوي واللساني الصرف مُقحمًا على كتاب خُصِّص للشعر الدرامي، بل ذهبوا إلى

أن هذه الصفحات منحولة»[1]؛ ولذلك فقد عمد «جيرالد إلز» G. Else في شرحه لكتاب فن الشعر إلى حذف هذه الفصول الثلاثة[2]. وينقل محمد الولي في هذا الصدد ما لاحظه جيرار ديسونس Gérard Dessons من أن «حضور ثلاثة فصول (20 و21 و22) في ثنايا فن الشعر مكرسة بالتتابع لوصف الفئات النحوية، وأنواع الكلمات، واستعمال الاستعارة؛ يعتبر أمرًا مفاجئًا، إلى حدٍّ أن هذا قد دفع أحيانًا إلى الطعن في صحة نسبتها»[3].

والواقع أن أصالة المكوِّن اللغوي في السرد عند أرسطو يمكن ردها إلى عدة اعتبارات، لعل أهمها تأكيد أرسطو أهمية الأسلوب في الشعر الدرامي، في كتابه الخطابة؛ كقوله مثلًا: «وكما قلنا فإننا بيَّنَّا في كتاب فن الشعر حقيقة كل واحد من هذه الأشياء، وكم أنواع المجاز، وأنه مهم جدًّا في الشعر والنثر على السواء»[4]. ثم لا ننسى أن التعريف الشهير الذي يقترحه أرسطو لِلمأساة يضع القول الشعري في المرتبة الرابعة، قبل المنظر المسرحي والنشيد اللذين لهما علاقة مباشرة بعملية التمثيل والعرض، واللذين وضعهما على هامش المقومات الفنية للمأساة:

«وإذن ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها، وتجعلها هي ما هي، وهي: الخرافة، والأخلاق، والمقولة، والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد... فالخرافة إذن مبدأ المأساة وروحها، ويتلوها في المرتبة الثانية الأخلاق... وفي المقام الثالث تأتي الفكرة، وأعني بالفكرة القدرة على إيجاد

---

(1) Aristote. Poétique. Introduction, Traduction nouvelle et Annotation de Michel Magnien. p. 32.

(2) والتر كاوفمان. *التراجيديا والفلسفة*. ترجمة: كامل يوسف حسين. ص: 76.

(3) محمد الولي. *الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية*. ص: 107.

(4) أرسطوطاليس. *الخطابة*. ص: 197.

اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه... ورابع الأجزاء المرتبطة باللغة هو المقولة، وأعني بها... الترجمة عن الفكرة بالألفاظ، ولها الخصائص نفسها فيما يكتب نظمًا ويكتب نثرًا.

ومن بين سائر الأجزاء التأليفية يحتل النشيد (صناعة الصوت) المقام الأول بين التزيينات. أما المنظر المسرحي، فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور، فهو أبعد الأشياء عن الفن، وأقلُّها اختصاصًا بصناعة الشعر»[1].

وقد توقف بول ريكور Paul Ricoeur عند هذه المسألة المتعلقة بحضور الاستعارة في السرد في شعرية أرسطو، فأكد بأن البحث عن وظيفة الاستعارة: «**يتطلب منا الصعود.. من العبارة نحو شروطها. إن الشرط الأقرب هو القصيدة نفسها -المقصود هنا هو التراجيديا- باعتبارها كلية**»[2]. وإذا كانت التراجيديا تتركب كما سبق من ستة أجزاء، ومن ضمنها العبارة أو اللغة التي تندرج فيها الاستعارة؛ فإن وضع الاستعارة ضمن هذا النسق الذي تؤلِّف بينه التراجيديا يغدو أمرًا تقتضيه النظرية الأرسطية ذاتها، فـ: «كما أن الكلمة دُعيت «جزءًا» من العبارة، فقد دُعيت هذه بدورها جزءًا من التراجيديا. ومع اعتبار القصيدة نفسها، فإن المستوى الاستراتيجي يتغير، ثم إن الاستعارة، وهي مغامرة الكلمة، ترتبط بالتراجيديا عبر العبارة، أو كما قيل منذ الأسطر الأولى، ترتبط بـ«شعرية الدراما التراجيدية»... **بهذه الكيفية تتمفصل العبارة -التي تعتبر الاستعارة جزءًا منها- داخل القصيدة التراجيدية مع الأسطورة، وتصبح بدورها «جزءًا» من التراجيديا**»[3].

---

(1) أرسطوطاليس. فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. ص: 20 - 22.

(2) بول ريكور. الاستعارة الحية. ترجمة: محمد الولي. ص: 90.

(3) نفسه. ص: 90-93.

هكذا لا تغدو الاستعارة مجرد فعل لغوي، أو محسن ترفي، أو مجرد عنصر هامشي يمكن أن تقوم التراجيديا بدونه. إنها بهذا المعنى ليست مجرد انزياح لغوي، يضفي على الاستعارات الشعرية نوعًا من الغرابة مقارنة بالاستعارات في الخطابة أو اللغة العادية، بل تُعتبر جزءًا أساسيًّا في نسق كلي تتضافر فيه مكونات المأساة لخدمة العنصر المهيمن، الذي تتمحور حوله جل فصول كتاب أرسطو «فن الشعر»، وهو القصة Fable أو تركيب الأفعال.

«إن خضوع العبارة للقصة/ الأسطورة يضع الاستعارة في خدمة «القول» و«الشعرنة» التي تشتغل على مستوى القصيدة بأكملها، وليس على مستوى الكلمة؛ وبدوره فإن خضوع الأسطورة للمحاكاة يكسب مقوم الأسلوب قصدًا عامًّا مشابهًا لتوجه الإقناع في الخطابة. إذا نظرنا إلى الاستعارة من زاوية شكلية فاعتبرناها انزياحًا؛ فإنها تصبح مجرد اختلاف في المعنى، وبربطها بمحاكاة الأفعال... فإنها تساهم في التوتر المزدوج الذي يميز المحاكاة: الاستسلام للواقع والابتكار الحبكي، أي الاستعادة والإعلاء. هذا التوتر المزدوج يشكل الوظيفة المرجعية للاستعارة في الشعر [التراجيدي]»[1].

(1) بول ريكور. الاستعارة الحية. ص: 97-98.

2- الاستعارة في البلاغة العربية من الإبدال إلى البناء على الصور

2-1- المفهوم الإبدالي للاستعارة وإقصاء التراث السردي

على الرغم من غنى التراث السردي العربي القديم وتعدد أشكاله، فإن النظرية البلاغية والنقدية القديمة لم تقدم شيئًا يُذكر في تحليل ما عرفته الثقافة العربية القديمة من أنواع سردية، مثل: السير الشعبية، والمقامات، وقصص الوعاظ، وقصص الحيوان، والنوادر... إلخ.

ومن المعلوم أن النظرية البلاغية والنقدية العربية القديمة قد انصبت على جنس أدبي واحد هو الشعر، الذي اعتُبر ديوان العرب، وفي دراسة الشعر نظرت في الغالب إلى محسنات تتعلق بالكلمة، أو بالبيت على أبعد تقدير، فانصرف النظر بهذا إلى جمالية التعبير، وليس إلى البناء النصي في شموليته، بل إن تجاوز الاكتمال التعبيري حدود البيت، والذي اصطلح عليه العروضيون بـ«التضمين»، كان يُعد معيبًا في الشعر[1]، فكل بيت يجب أن

(1) يقول السكاكي في هذا الصدد: «وأما التضمين المعدود في العيوب، وهو تعلق معنى آخر البيت بأول البيت الذي يليه، على نحو قوله:

وسائل تميمًا بنا والربابَ ... وسائل هوازن عنا إذا مَا

لقيناهم كيف نعلو لهم ... ببيض تفلق بيضًا وهامَا

فعلّقه بالقافية على ما ترى». (السكاكي. مفتاح العلوم. ص: 697).

يستقل بدلالته عن الأبيات الأخرى؛ وبهذا نظرت العرب «إلى البيت دائمًا على أنه الوحدة الأساسية في نظام القصيد، وبدهي أن ذلك يفرض على الخيال الشعري أن يكون جزئيًا، مثلما كان من قبلُ حسيًا»[1].

وقد انتهى غنيمي هلال، على الرغم من إقراره بفهم العرب فكرة أرسطو حول الوحدة في الشعر الدرامي (التراجيديا)، إلى أن «معنى هذه الوحدة هو إجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض، وإن لم يكن بين الأجزاء نفسها صلة، فبعدوا بذلك بُعدًا كبيرًا عما أراد أرسطو، ولم يؤثر إدراكهم شيئًا يذكر في بناء القصيدة القديم»[2].

وأمام هذا الوضع، ظلت «الثقافة العالمة» لأمد طويل لا تضع الفنون السردية العربية في صلب انشغالاتها[3]، ولم يكن ممكنًا الحديث عن الأنواع السردية والنثرية إلا من منظور هذه المحسنات الجزئية، فتتساوى بهذا المقومات البلاغية للشعر مع مقومات الأشكال النثرية التي نزعت بعض الاعتراف لدى العلماء والبلاغيين من قبيل: الخطابة والرسالة. لقد «اعتبر الإنتاج الشعري الذي جمعه اللغويون متنًا على درجة كبرى من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية»[4].

وهكذا ذهب ابن وهب إلى أن مكونات الأسلوب التي تضفي الحسن على الشعر، هي نفسها التي ننظر بها إلى محاسن النثر: (الرسالة، والخطابة،

(1) عصام قصبجي. *نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم*. ص: 172 - 176.

(2) محمد غنيمي هلال. *النقد الأدبي الحديث*. ص: 204.

(3) سعيد يقطين. *السرد العربي مفاهيم وتجليات*. ص: 61.

(4) جمال الدين بن الشيخ. *الشعرية العربية*. ص: 7.

والاحتجاج، والحديث)، وعلى الرغم من الدراسة التفصيلية التي أفردها لكل نوع، فإنه لم يقدم شيئًا يعتدُّ به في التمييز بين الأنواع النثرية، فكثير من خصائص الرسالة يمكن ردها إلى الخطابة، ويمكن رد الاعتبارات المذكورة في الجدل والاحتجاج إلى الخطابة الاستدلالية. أما الحديث الذي ذكره ابن وهب كنوع نثري، فهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم، ومنه: الجد والهزل، والسخيف والجزل، والحسن والقبيح... إلخ[1]، و«كلها اعتبارات لا تجعل من الحديث جنسًا أدبيًا قائمًا بذاته»[2].

وهكذا لا يتردد ابنُ وهب في إرجاع الخصائص الأسلوبية للنثر إلى خصائص الشعر، قائلًا:

«وقد ذكرنا المعاني التي يصير بها الشعر حسَنًا، وبالجودة موصوفًا، والمعاني التي يصير بها قبيحًا مرذولًا، وقلنا: إن الشعر كلام مؤلف، فما حسن فيه فهو في الكلام حسَن، وما قبح فيه فهو في الكلام قبيح، فكل ما ذكرناه هناك من أوصاف حد الشعر، فاستعمِلْه في الخطابة والترسُّل، وكل ما قلناه من معايبه فتجنَّبْه ها هنا»[3].

ومن هنا ذهب سعيد يقطين إلى أن البُعد البلاغي في تناول ابن وهب فنون النثر وفنون الشعر معًا كان موجهًا أساسًا ببلاغة العبارة: «إن البعد البلاغي هنا خالص لتركيب البلاغة، وهو يتعلق أكثر بطريقة التعبير، وقدرتها

(1) ابن وهب. *البرهان في وجوه البيان*. المنشور خطأً تحت عنوان: «نقد النثر» لقدامة. ص: 137.

(2) محمد غنيمي هلال. *النقد الأدبي الحديث*. ص: 196.

(3) ابن وهب. *البرهان في وجوه البيان*. ص: 94.

على الإبانة، بناء على ما جاء على اللسان العربي الفصيح»[1]. وإذا كان من معيار يمكن أن يضاف إلى تمييز هذه الفنون النثرية، فهو معيار يرتكز على المحتوى الأخلاقي، وهو محتوًى يضع قيودًا أمام فنون النثر أكثر مما يساعد في استجلاء بلاغتها، بل إنه يضع كثيرًا منها خارج دائرة النص، فالذي بين «النص» و«اللانص» أو الكلام المقبول والمرذول جملةٌ من الثنائيات المتراكمة والمتواترة، فـ: «في مختلف المصنفات والمؤلفات البلاغية: هذه الوجوه أو الثنائيات هي: الجد والهزل- السخيف والجزل- الحسن والقبيح- الفصيح والملحون- الصواب والخطأ- الصدق والكذب- النافع والضار- الحق والباطل- التام والناقص- المقبول والمرذول- المهم والفضول- البليغ والعيي... إلخ»[2].

ومن هذه الزوايا الأخلاقية والثقافية سيتم إقصاء جميع فنون السرد القديم من دائرة «النص»، ويكفي أن نرجع إلى ما كتبه ابن الجوزي في ذم القُصَّاص الذين ربط عملهم بالكذب، والجهل، وثقافة العوام، وما صدر من فتاوٍ فقهية في تحريم القصص، لاستجلاء هذا الواقع: (سُئل أحدهم عن كتب السخفاء والتواريخ المعلوم كذبها؛ كتاريخ عنترة، ودلهمة (ذات الهمة).. ونحو ذلك؛ هل يجوز بيعها أم لا؟ فأجاب: «لا يجوز بيعها والنظر فيها»، وأخبر الشيخ أبو الحسن البطرني أنه حضر فتوى ابن قداح، فسُئل عمن يسمع حديث عنترة؛ هل تجوز إمامته؟ فقال: «لا تجوز إمامته، ولا شهادته، وكذلك حديث دلهمة لأنه كذب، ومستحل الكذب كاذب، وكذلك كتب الأحلام للمنجمين»)[3].

(1) سعيد يقطين. *الكلام والخبر. مقدمة للسرد العربي*. ص: 54.

(2) نفسه. ص: 54-55.

(3) نفسه. ص: 51-66.

من المفارقات أن هذه المحاكمة الأخلاقية لم تنسحب على الشعر، فقد دأب التقليد البلاغي على وضعه في دائرة التخييل، ولم يكن معيار الصدق والكذب يحضر إلا في النادر لمحاكمة النص الشعري، ولا يتسع المجال هنا لعرض تلك الإشراقات اللافتة التي طورت التخييل الشعري، كما نجدها مثلًا عند الفلاسفة المسلمين وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني؛ حيث يتم الاحتكام إلى جودة التخييل بعيدًا عن معيار الصدق والكذب[1].

لقد غزت هذه الهيمنة اللغوية فن المقامة نفسه، الذي اعتُبر أبرز نوع سردي عرفه الأدب العربي[2]، فـ: «ابتداءً من الحريري، أصبحت الكثير من المقامات تسريدًا لألعاب لغوية، ولأشكال تعود إلى لزوم ما لا يلزم في الشعر والنثر؛ كالتسميط، والتشطير، واعتماد الإعجام والإهمال، وما لا يستحيل بالانعكاس، ولصور بلاغية كالجناس والكناية»[3].

أمام هذا الوضع، كان من الطبيعي أن تتكرس النظرية الإبدالية للاستعارة باعتبارها نقلًا في البلاغة العربية، ما دام الجنس الأدبي الذي ننظر من خلاله للمقومات البلاغية هو الشعر، الذي تنحصر دلالته في حدود البيت. هكذا يعرف الجرجاني الاستعارة قائلًا:

---

(1) يُنظر: عبد الرحيم وهابي. *القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس*. ص: 125-146 و279-296 و348-360.

(2) كثيرة هي الدراسات التي قاربت المقامة باعتبارها نوعًا سرديًا عربيًا، ويمكن على سبيل التمثيل الإحالة على الكتب الآتية:
- فاروق خورشيد. *في الرواية العربية*.
- مصطفى الشكعة. *بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية*.
- شكري محمد عياد. *القصة القصيرة في مصر. دراسة في تأصيل فن أدبي*.
- عبد الملك مرتاض. *فن المقامات في الأدب العربي*.
- عبد الفتاح كيليطو. *المقامات السرد والأنساق الثقافية*.

(3) رجاء بن سلامة. *في المقامة والمقام*. ضمن أعمال الندوة التي نشرتها كلية الآداب منوبة بتونس. تحت عنوان: (مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم). ص: 228.

«اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وُضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلًا غير لازم، فيكون هناك كالعارية»[1].

ويعرفها السكاكي قائلًا: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًّا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به.. وهذا شأن العارية، فإن المستعير يبرز معها في معرض المستعار منه»[2].

وهكذا حال هذا التصور الجزئي الضيق دون تطوير نظرية بلاغية قادرة على تحليل الخطاب في شموليته، وذلك لافتقارها إلى «أفق استعاري شمولي» قادر على تحليل الاستعارات الكلية التي اشتمل عليها التراث السردي القديم[3].

2-2- الاستعارة والانزياح عند الفلاسفة المسلمين

إن إثارة مسألة الاستعارة والسرد في التراث البلاغي العربي القديم تستدعي فحص مدونة هامة تتعلق بإمكانية تطوير الاستعارة والبلاغة عامة في اتجاه العمل السردي، وهي ترجمات الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر، باعتباره يتناول آليات اشتغال النص السردي- المسرحي. لقد كانت هذه الترجمات فرصة نادرة لتحويل مجال اهتمام البلاغة العربية من محسنات الأسلوب

(1) عبد القاهر الجرجاني. *أسرار البلاغة*. ص: 30.

(2) السكاكي. *مفتاح العلوم*. ص: 477.

(3) محمد بازي. *البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة*. ص: 15.

إلى بناء الخطاب، ولكن جملة من الحيثيات واجهت الفلاسفة في تحقيق هذا المسعى، لعل أهمها غياب إنتاج أدبي عربي في المسرح، ثم مراعاتهم أفق انتظار المقروء له العربي، المتشبع بالثقافة الشعرية؛ ومن هنا لم يكن من سبيل أمام الفلاسفة إلا تحويل تركيب الأفعال في المسرحية إلى تركيب الألفاظ، مستغلين ذلك التساند الذي لاحظوه عند أرسطو بين الاستعارة والحكاية، كما أبرزناه قبل قليل.

ويبدو أن الانتقاد الحاد الذي وُوجِهت به ترجمات الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر لأرسطو، حيث اتَّهم عبد الفتاح كيليطو، على سبيل المثال، الفيلسوفَ ابنَ رشد في ترجمته لكتاب «فن الشعر» بالغلط، والخطأ، والوهم، والنقص... وقد كان في نظره: «محكومًا عليه بالغلط من أول مؤلَّفه إلى آخره، وأن يهيم في متاهة لا مفر منها ولا مخرج»[1]؛ يبدو أن هذا الانتقاد وغيره من الانتقادات[2] سيجد في هذا التساند بين الاستعارة أو التعبير اللغوي عمومًا، وبين الحكاية التراجيدية، نوعًا

---

(1) عبد الفتاح كيليطو. لسان آدم. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. ص: 66.

(2) تأسف عبد الرحمن بدوي على ضياع فرصة الاستفادة من التراث المسرحي- السردي اليوناني، من خلال انتقاده ترجمات الفلاسفة لكتاب فن الشعر، قال:
«لو قدر لهذا الكتاب، كتاب «فن الشعر» لأرسطو، أن يُفهم على حقيقته، وأن يستثمر ما فيه من موضوعات وآراء ومبادئ؛ لعني الأدب العربي بإدخال الفنون الشعرية العليا فيه، ولتغيَّر وجه الأدب العربي كله، ومن يدري لعل وجه الحضارة العربية كله أن يتغير طابعه الأدبي كما تغيرت أوربا في عصر النهضة». (فن الشعر. ترجمة: بدوي. مقدمة المترجم. ص: 56).
وانتقد شكري عياد، بدَوره، سوء ترجمة الفلاسفة لفن الشعر؛ حيث سجل من خلال الترجمات العربية، انطلاقًا من المقارنة الموضوعية بين النص الأصلي والنص المترجَم، عدة مفارقات: «على أننا حين نقابل بين تلخيص ابن سينا أو تلخيص ابن رشد لكتاب الشعر، وبين النص الأصلي، فلا بد أن نطَّلع على مفارقات بعيدة». (شكري محمد عياد. كتاب أرسطوطاليس في الشعر. ص: 220).
وسخر أمجد الطرابلسي من ترجمات الفلاسفة وتأويلاتهم؛ حيث إن: «التأويلات التي يعطيها ابن سينا، وابن رشد [لكتاب فن الشعر لأرسطو] لتبعث على الابتسام أحيانا». (أمجد الطرابلسي. تأسيس النقد العربي وتطوره. ص: 79).
ويرى طه حسين أن كتاب «فن الشعر»: «لم يفهمه أحد على الإطلاق». (البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر. ص: 15).

مـن التبريـر الـذي جـوَّز للفلاسـفة تأويـل مفاهيـم كتـاب فـن الشـعر، بمـا فيهـا الحكايـة نفسـها، ومـا يرتبـط بها مـن مفاهيـم؛ كالمحـاكاة، والتراجيديا، والتطهـير، والتعـرف... إلـخ، في اتجـاه القصيـدة الغنائيـة، أو بعبـارة أخـرى، تحويـل مركـز كتـاب فـن الشـعر مـن تركيـب الأفعـال إلى تركيـب الألفـاظ؛ حيـث تحوَّلـت التراجيديـا إلى مديـح، والكوميديـا إلى هجـاء، والمحـاكاة إلى اسـتعارة وتشـبيه... إلخ[1].

ويمكن القول إن الإضافة الأساسية التي أضافها الفلاسفة إلى دراسة الاستعارة هي تأكيد خاصيتها الانزياحية، يقول ابن سينا:

«وأما الاستعارات التي لم تذع ولم تتعارف، فأكثرها منافية للخطابة، وإنما يجوز أن تختلف الاستعارات الغريبة في الكلام الشعري»[2].

وربـط ابـن رشـد التغيـير (وهـو عنـده يماثـل الانزيـاح في الاصطـلاح المعـاصر) أو الألفـاظ الاسـتعارية الغريبـة بالعمـل الشـعري قائـلًا: «معنـى التغيـير أن يكـون المقصـود يـدل عليـه لفـظ مـا، فيُسـتعمل بـدل ذلـك اللفظ لفـظ آخـر، وهـذا التغيـير يكـون عـلى ضربـين: أحدهـما أن يسـتعمل لفـظ شـبيه الـشيء مـع لفـظ الـشيء نفسـه، ويضـاف إليـه الحـرف الـدال في ذلـك اللسـان عـلى التشـبيه، وهـذا الـضرب مـن التغيـير يسـمى التمثيل والتشـبيه،

(1) ينظر إلى كتاب: عبد الرحيم وهابي. القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس. ص: 125-244.

(2) ابن سينا. الخطابة. ص: 207.
وفي موضع آخر، يوضح ابن سينا الانزياح الشعري قائلًا: «والشعراء يجتنبون استعمال اللفظ الموضوع، ويحرصون علي الاستعارة حرصًا شديدًا، حتى إذا وجدوا اسمين للشيء أحدهما موضوع، والآخر فيه تغيير ما، مالوا إلى المُغيَّر؛ مثلا: إذا كان شيء واحد يحسن أن يقال له: مستراح، ويقال له: مسكن ومبيت، وكان تسميته بالمسكن أولى؛ لأنه مكان المرء ووطنه، سمّوه بالمُستراح؛ لأنه يدل على تغيير ما». (نفسه. ص: 217).

وهـو خـاص جـدًّا بالشـعر، والنـوع الثـاني مـن التغيـير أن يـؤتى بـدل ذلـك اللفـظ بلفـظ الشـبيه بـه، أو بلفـظ المتصـل بـه بغـير أن يـؤتى معـه بلفـظ الـشيء نفسـه، **وهـذا النـوع في هـذه الصناعة يسـمى «الإبـدال»، وهو الذي يسـميه أهـل زماننـا بالاسـتعارة والبديـع»**[1].

وبهذا تعطي الاستعارة وباقي أشكال المجاز التي يدرجها ابن رشد ضمن مفهوم «التغيير»، الخاصيةَ المميزة للعمل الشعري مقارنة باللغة المعيار[2].

إن هذا المنحى التحسيني/ الانزياحي الذي تتخذه الاستعارة، وإن كان يجد سنده في كتاب أرسطو، الذي كان أول من رسخ المفهوم الاستبدالي للاستعارة، فإنه يظل عاجزًا عن نقل الاستعارة من الكلمة إلى الخطاب، وهي إمكانية كانت سانحة في شعرية أرسطو، بفعل تأطيره الاستعارة ضمن المحاكاة وتركيب الأفعال، وهو ما لم يكن ممكنًا مع الفلاسفة الذين حوَّلوا مفهوم المحاكاة من تركيب الأفعال ليفيد «التشبيه والاستعارة». وإذا كان هذا الفهم للمحاكاة يلائم الشعر العربي الغنائي، فإنه لا يغطي مساحة الخطاب المتعلقة بالشعر التراجيدي.

---

(1) ابن رشد. تلخيص الخطابة. ص: 254. ولتفصيل الحديث عن نظرية الانزياح عند الفلاسفة ينظر: (عبد الرحيم وهابي. القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس. ص: 193-207).

(2) يقول ابن رشد:
«وقد يستدل على أن القول الشعري هو المغير، أنه إذا غُير القول الحقيقي سُمِّي شعرًا أو قولًا شعريًا وَوُجد له فعل الشعر، مثال ذلك قول القائل:

ولما قضينا من منًى كلَّ حاجة ومسَّح بالأركان من هو ماسح
أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا وسالت بأعناق المَطيِّ الأباطح

إنما صار شعرًا من قِبَل أنه استعمل قوله: «أخذنا بأطرافَ الأحادَيث بيننا، وسالت بأعناق المطي الأباطح» بدل قوله: تحدثنا ومَشينا...».
(تلخيص كتاب أرسطوطاليس في الشعر. ضمن فن الشعر لأرسطو. ترجمة: بدوي. ص: 242، 243).

2-3- البناء على الصُّــوَر
في بلاغة الجرجاني والتطلع السردي

إذا كانت الاستعارة وفق التصور السابق القائم على الإبدال والنقل ظلت محصورة في حدود الكلمة، فإننا لا نعدم في البلاغة العربية بعض الانفلاتات من أسْر الكلمة، فهذا الجرجاني، على الرغم من انطلاقه من مفهوم النقل في تعريف الاستعارة، يتدارك في موضع آخر لينتقد هذا المفهوم، ويربط الاستعارة بمفهوم آخر هو (الادعاء)، وهو مفهوم يتجاوز فيه الجرجاني حصر الاستعارة في المشابهة وفي الكلمة الواحدة، قال الجرجاني:

«واعلم أن في الاستعارة ما لا يُتصور تقدير النقل فيه البتة، وذلك مثل قول لبيد:

وغــــداة ريـح قـد كشفـتُ وقـرَّةٍ إذ أصبحتْ بيد الشَّــمال زِمامُها

لا خلاف في أن «اليد استعارة»، ثم إنك لا تستطيع أن تزعم أن لفظ (اليد) قد نُقل عن شيء إلى شيء، وذلك أنه ليس المعنى على أنه شبَّه شيئًا باليد، فيُمكنكَ أن تزعُم أنه نقل لفظ (اليد) إليه... فقد تبيَّن من غير وجه أن (الاستعارة) إنما هي ادعاء معنًى للشيء، لا نقلُ الاسم عن الشيء»[1].

ولم يكن غريبًا أن يربط بعض المعاصرين، النظرية الاستعارية للجرجاني بالنظرية التفاعلية لريتشاردز، التي سنتحدث عنها لاحقًا، ذلك أن توسُّـع الجرجاني «في فهم حركة الاستعارة جعله ينتبه إلى أن العالم الذي ينتمي إليه الطرف المستعار ليس معزولًا عن الطرف الثاني، أي المستعار له، بل

---

(1) عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص: 335-337.

إن بينهما في الأصل ثلة دلالية في معنم[1] من المعانم»؛ ومن هنا نستغرب كيف يقدم بعض الباحثين نظرية ريتشاردز ونقده للنظرية الاستبدالية دون الإلماع إلى نص الجرجاني[2].

كما انتبه الجرجاني إلى مبدأ التجانس الذي يتحقق في بعض الصور التي قد تبدو مختلفة، والتي يمكن إرجاعها إلى أصل واحد، وهو مبدأ سيُطوِّره المعرفيون كما سنرى؛ للبرهنة على عدم ارتباط الاستعارة باللغة؛ لأنها ترتبط في نظرهم بالفكر، **ومن ذلك إرجاع الطيران والانقضاض والسباحة والعَدْو إلى جنس واحد هو «الحركة»**، يقول الجرجاني: «ومثاله استعارة الطيران لغير ذي الجناح إذا أردت السرعة، وانقضاض الكواكب للفرَس إذا أسرع في حركته من علوٍّ، والسباحة له إذا عدا عدْوًا كان حالُه فيه شبيهًا بحالة السابح في الماء، **ومعلوم أن الطيرانَ والانقضاضَ والسباحةَ والعدْوَ كلها جنس واحد من حيث الحركة على الإطلاق»**[3].

وهذه إشارة يمكن أن تفيد في توحيد استعارات النص، بإرجاعها إلى المبدأ الكلي (الجشطالتي) الذي يحكمها، بحيث يمكن الحديث عن تحقق أنساق استعارية؛ ولهذا لم يكن غريبًا أن يُبيِّن الجرجاني الطابع السردي للشعر انطلاقًا من مفهوم «البناء على الصور»، الذي يعد تطويرًا لـنظريته حول «النظم»؛ بحيث تتآلف الصور الاستعارية في نسيج واحد وتترابط لتحقيق وحدة النص. وقد استعان الجرجاني في هذا بما يتيحه الشعر الحواري والسردي من آفاق في التقريب بين الشعر اليوناني والشعر العربي على مستوى الوحدة الشعرية.

---

(1) المعنم هو: «حزمة من السمات الدلالية المكونة للكلمة أو للقطب الدلالي».

(2) صالح بن الهادي رمضان. النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي: الاستعارة نموذجًا. ضمن أعمال ندوة الدراسات البلاغية- الواقع والمأمول. ص: 823، 824.

(3) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص: 55.

ومن الأمثلة الدالة التي يستحضرها الجرجاني قصيدة ابن الرومي الآتية:

خجِلتْ خُدودُ الورد مـن تفضيلـه ... خجَـلًا تورُّدُهـا عليـه شاهـد

لـم يخـجـل الـورد المُـورد لونـه ... إلّا وناحـلُـه الفـضيلـةَ عـانـد

للنرجس الفضل المبـين وإن أبَـى ... آبٍ وحـادَ عـن الطريقـة حائـد

فـصـل القـضـية أن هـذا قـائـد ... زهـرَ الرِّيـاض وأن هـذا طـارد

شـتَّان بيـن اثنين: هـذا مُوعد ... يتـسلـب الـدنـيـا وهـذا واعـد

يـنـهى النـديمَ عن القـبيحِ بلَحظِـه ... وعلى المُدامـة والسَّماع مساعـد

اطلـب بعقـلك في المِـلَاح سَمِيَّـه ... أبـدًا فـإنـك لا مـحـالـة واجد

الـورد إن فكـرت فـردٌ في اسمـه ... مـا في المِلَاح لـه سَمِيٌّ واحـد

هذي النـجوم هـي التـي ربَّتـهـمـا ... بحَيَا السحـاب كمـا يُربِّي الوالِـد

فانـظـر إلى الأخـوينِ مَن أدناهمـا ... شـبَـهًا بوالـدِه فـذاكَ المـاجـد

أيـن الخـدودُ مـن العـيـونِ نَفـاسةً ... وريـاسةً لولا الـقيـاس الفـاسد؟[1]

لقد عمد الشاعر إلى قلب التشبيه وتناسِي الحقيقة، ثم بنَى على ذلك سلسلة من الصور التي يتناسل بعضها عن بعض، في وحدة دينامية لا تقبل تأخير أو تقديم أجزائها. يقول الجرجاني موضحًا تناسل صور وأبيات قصيدة ابن الرومي السابقة:

---

(1) ابن الرومي. ديوان ابن الرومي. 2/ 643، 644.

«وترتيب الصنعة في هذه القطعة أنه عمل أولًا على قلب طرفي التشبيه، كما مضى في فصل التشبيهات، فشبَّــه حمرة الورد بحمرة الخجل، ثم تناسَى ذلك وخدع عنه نفسه، وحملها على أن تعتقد أنه خجلٌ على الحقيقة، ثم لما اطمأنَّ ذلك في قلبه واستحكمت صورته، طلب لذلك الخجل علةً، فجعل علته أَنْ فُضِّـل على النرجس ووُضِع في منزلة ليس يرى نفسه أهلًا لها، فصار يتشوَّرُ من ذلك ويتخوَّف عيبَ العائب وغميزةَ المستهزئِ، ويجدُ ما يجدُ مَنْ مُدِحَ مِدْحَةً يَظهر الكِذب فيها ويُفْرِطُ، حتى تصير كالهُزء بمن قُصد بها، ثم زادته الفطنة الثاقبةُ والطبع المثمر في سحر البيان ما رأيت من وضع حِجاج في شأن النرجس، وجهة استحقاقه الفضلَ على الورد، فجاء بحسنٍ وإحسان لا تكاد تجد مثلَه إلا له»[1].

ويستمر الجرجاني في عرض أمثلة لهذه الصور الاستعارية والتشبيهية المبنية والمتراكبة التي تعكس وحدة العمل الشعري، فيورد أبياتًا لابن نباتة في وصف الفرس، وأخرى لابن المعتز وابن بابك في وصف السيف... إلخ[2]، وهو ما يدل على أن الجرجاني قد وجد المجال الخصب عند الشعراء المتأخرين لتطبيق نظرية الوحدة وتفاعل الصور الشعرية، كما فهمها عن أرسطو انطلاقًا من شروح الفلاسفة، يقول الجرجاني:

---

(1) أسرار البلاغة. ص: 285. ولتفصيل هذه المسألة يرجع إلى: محمد العمري. البلاغة العربية. ص: 383، 384.

(2) عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة. ص: 286-295.

«وقد اتفق للمتأخرين من المحدثين في هذا الفن نكتٌ ولطائف، وبِدَعٌ وظرائف لا يُستكثر لها الكثير من الثناء، ولا يضيق مكانها من الفضل عن سعة الإطراء»[1].

ويمكن القول إن الجرجاني استطاع التقريب بين الشعر العربي والشعر اليوناني (التراجيديا) في مسألة الوحدة، وذلك بتأكيده على أن الوحدة يجب أن يُنظر إليها من خلال القصيدة ككلٍّ، وبهذا ينضاف سبب آخر من الأسباب لذلك الإلحاح المتواصل من الجرجاني على ربط الشعر بالنقش والتصوير؛ حيث يقتضي الوقوف على جودة الصورة النظر إليها كلوحة متكاملة متناسقة الأجزاء، وكذلك الأمر في الشعر[2].

وقد ذهب محمد العمري إلى أن مفهوم «البناء على الصور» عند الجرجاني، هو نتيجة «توسيع مفهوم النظم من المستوى اللساني الجُملي إلى المستوى الخِطابي»، مرجعًا عدم تطوير البلاغيين لهذا المفهوم إلى افتقارهم للغطاء الفلسفي، وهو مفهوم يستبطن إمكانية التحويل الحكائي للاستعارة لتصبح «أسطورة صغيرة»[3]. وقد حلل محمد العمري، انطلاقًا منه، نماذج استعارية من السرد في التراث العربي القديم، كاشفًا من خلاله التصور الحكائي للاستعارة[4].

---

(1) نفسه. ص: 287.

(2) يقول الجرجاني، مثلًا، متحدثًا عن جودة التصوير وما يرتبط بها من ترتيب وتناسب: «وإنما سبيل هذه المعاني سبيل الأصباغ التي تُعمل منها الصور والنقوش، فكما أنك ترى الرجل قد تهدَّى في الأصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نَسَجَ إلى ضرب من التخيُّر والتدبر في أنفُس الأصباغ، **وفي مواقعها ومقاديرها، وكيفية مزجه لها وترتيبه إياها إلى ما لم يتهدَّ إليه صاحبُه، فجاء** نقشه من أجل ذلك أعجبَ، وصورته أغربَ، كذلك حال الكاتب والشاعر في توخِّيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت أنها محصول النظم». (عبد القاهر الجرجاني. دلائل الإعجاز. ص: 87-88).

(3) محمد العمري. البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. ص: 184.

(4) نفسه. ص: 185-200.

3- انحطاط البلاغة وأفول الوظيفة السردية للاستعارة

يبدو أن عدم الاهتمام بالاستعارة في شعرية أرسطو مرَدُّه أساسًا إلى ذلك الاختزال الذي تعرَّضت له بلاغته عمومًا، عندما تم فصلها عن المحاكاة في التراجيديا، وعن الإقناع في الخطابة، وأصبحت مجرد مُحسِّنٍ أسلوبي منفصل عن سياقه الخطابي. لقد ظلت الاستعارة «مرتبطةً بالشعرية وبالخطابة، ليس على مستوى الخطاب، وإنما على مستوى قطعة من الخطاب، أي الاسم»[1]؛ وبهذا اختُزلت البلاغة بالتدريج إلى نظرية الأسلوب élocution بِبَتْرِ جزأيها الأساسيين: نظرية الحجاج ونظرية الترتيب، كما اختزلت نظرية الأسلوب إلى صنافة للمحسنات، «واختزلت هذه إلى نظرية المجازات، والمجازية نفسها لم تُعر الاهتمام إلا للزوج الذي تؤلِّفه الاستعارة والكناية، مع اختزال الثانية إلى المجازية، والأولى إلى المشابهة»[2]. وقد نتج عن هذا الاختزال جملة من المقتضيات التي حصرت وظيفة الاستعارة في مجرد الإمتاع، باعتبارها لا تصلح إلا لزخرفة الخطاب[3].

(1) بول ريكور. الاستعارة الحية. ص: 55.

(2) نفسه. ص: 106.

(3) نفسه. ص: 107–108.

لقد ظل هذا التصوُّر المُختزل للاستعارة مهيمنًا لأزيد من ألفي سنة، فهذا بيير فونطانيي Pierre Fontanier؛ صاحب المصنف الشهير محسنات الخطاب Les figures du discours 1830، لم يتجاوز في تعريفه للاستعارة حصْرها في «نظرية الكلمة»، مع الاحتفاظ بوظيفتها الزخرفية باعتبارها من «محسنات الفكر» إلى جانب باقي المحسنات، أي محسنات العبارة، ومحسنات التركيب، ومحسنات اللغة[1]. وهذا المنحى الزخرفي الموروث عن تحريف واختزال البلاغة الأرسطية هو الذي سيُكَرَّس إلى منتصف القرن العشرين، فعلى امتداد قرون عديدة سيحتفظ البلاغيون بالخطاطة الموروثة نفسها عن أرسطو «في العصر اللاتيني مع شِيشرُون (43 ق. م)، وكِينتِيليَان (95م)، ولُونجِينُوس (273م)... ومع أغلب الباحثين المحدثين بدءًا من ديمارسِي (1756م) وفُونطانِيي (1844م)، وانتهاءً إلى جماعة مو وميشيل لُوغِيرن...

هذه الخطاطة التي تنتظم وفقها الاستعارة يمكن اختصارها في العناصر الآتية:

1) نظرية الاستعارة تتعلق بالكلمة.

2) تناسب هذه النظرية منظورًا سِيمِيُوطيقيًّا (أي معجميًّا) حول دلالة اللغة.

3) العملية الاستعارية هي عملية إبدالية.

4) من هنا جاءت فكرةُ كونِ الخبرِ المنقول عبر الاستعارة تزيينِيًّا، أي صفرًا»[2].

---

(1) *Pierre Fontanier. Les figures du discours.*

(2) محمد الولي. جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور. ص: 34.

وعلى سبيل المثال يُعرف الألماني هنريش لاوسيبرج Heinrich Lausberg الاستعارة قائلًا: «الاستعارة هي استبدال كلمة ذات دلالة حقيقية (المحارب) بكلمة يكون لمعناها الخاص علاقة مشابهة مع الكلمة المستبدلَة (أسد)»[1].

ويعرفها ديمارسي Dumarsais في مختصره «المجازات» بوصفها: «محسنًا تُنقل Transporte بفَضْله الدلالة الحقيقية لاسمٍ ما إلى دلالة أخرى لا تناسبها إلا بفضل تشبيهٍ يوجد في الذهن»[2].

ولم تستطع النظرية الشعرية التي أطَّرت الاستعارة ضمن «الانزياح» أن تُخرجها من الاختزال الذي يُؤطِّرها ضمن «الكلمة» و«الإبدال»، فعلى الرغم من أن جان كوهن، على سبيل المثال، يجعل الاستعارة الخاصية الأساسية للغة الشعرية، فإنه لم يحقق أي قطيعة مع التراث البلاغي التقليدي، فالاستعارة ظلت عنده كما كانت «في السابق مجازًا في كلمة واحدة؛ والإبدال الذي يميزها.. أصبح مجرد حالة خاصة لمفهوم أعم، أي مفهوم الانزياح واختزال الانزياح»[3]، يقول جان كوهن في هذا الصدد: «الاستعارة هي انزياح استبدالي، وهي لا تتميز بكونها تتحقق في مستوى مختلف وحسب، ولكنها تعتبر أيضًا مكملة لكل الأنواع الأخرى من الصور. إن الصور كلها.. تهدف إلى استثارة العملية الاستعارية، وللاستراتيجية الشعرية هدف واحد هو استبدال المعنى»[4].

---

(1) محمد الولي. الصورة الشعرية. ص: 68.

(2) فرانسوا مورو. البلاغة المدخل لدراسة الصور البلاغية. ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير. ص: 31.

(3) بول ريكور. الاستعارة الحية. ترجمة: محمد الولي. ص: 182.

(4) جان كوهن. بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. ص: 110.

ولم تستطع جماعة لييج Groupe de Liège في كتابها الشهير: «بلاغة عامة» Rhétorique Générale -على الرغم من أن بول ريكور يموقع أعمالَها ضمن البلاغة الجديدة- أن تتجاوز، بدَورها، في دراستها الاستعارة، المستوى الإبدالي، وحصرها في الكلمة، فقد وُضعت الاستعارة ضمن ما اصطلحت عليه هذه الجماعة الميتاسميم Métasémémes أي محسنات المجاز، وهو محسن يعني تعويض مفهوم Séméme بآخر[1]. وبهذا تتمايز الاستعارة باعتبارها محسنًا يتعلق بالكلمة عن باقي المحسنات: المحسنات الصوتية أو الخط: «الميتابلازم» Métaplasmes، ومحسنات التركيب: الميتاتاكس Métataxes، والمحسنات التي تربط النص بالمتلقي، وتغير القيمة المنطقية للجملة: الميتالوجزم Métalogismes[2].

وبهذا لم تحقق جماعة لييج شيئًا ذا بال في تطوير نظرية الاستعارة مقارنةً بالبلاغة الكلاسيكية. إنها بتمييزها الاستعارة Métasémémes عن محسنات التركيب الميتاتاكس Métataxes، والمحسنات التي تربط النص بالمتلقي الميتالوجزم Métalogismes، وضعت عائقًا أمام تجاوز وظيفتها المحدودة في الكلمة إلى الجملة أو الخطاب؛ «وبهذا فإن مسار الاستعارة - الملفوظ قد أصبح مسدودًا. إننا نسلم في نفس الآن، على غرار البلاغة الكلاسيكية، بأن الميتاسِمِيمَات هي ظواهر إبدال (تعويض مفْهمٍ بآخر). إن

(1) *Groupe μ. Rhétorique Générale. P. 34.*

(2) *Ibid. pp. 33 -34.*

جدَّة الكتاب، فيما يتعلق بالاستعارة، لا تكمن إذن لا في تحديد الاستعارة باعتبارها مُحسِّن كلمة، ولا في وصف هذا المحسن باعتباره إبدالًا؛ إنها تكمن في تفسير الإبدال نفسه بتغيير يلحق بسلسلة المعانم النووية».[1]

ولعل هذا الأفق المسدود الذي وضعته جماعة لييج في سبيل انتقال الاستعارة إلى التركيب/الجملة، ومن ثم إلى النص، سيحول دون اعتمادها هذا المحسن في دراستها لمحسنات السرد Figures de la Narration ، التي استغرقت ما يناهز ثلاثين صفحة من القسم الأخير من الكتاب. وإذا كان السرد يُمَكِّن من التطلع إلى صياغة بلاغة معممة، تتجاوز الكلمة والجملة إلى الخطاب، ما دام يتأسس على متوالية من الجمل دون أن يمكن اختزاله فيها[2]؛ فإن المنظور الاختزالي للاستعارة حال دون ربطها بالسرد، الذي يقتضي تصورًا أشمل من الكلمة، خاصة حين تؤكد جماعة لييج بأن السرد يمكن أن يأخذ أشكالًا غير لغوية من قبيل: السينما، والرسوم المتحركة... إلخ. في هذا الإطار، تنطلق الجماعة من فرضية نيكولا ريفي Nicolas Riwet من أنه: «في انتظار ظهور نظرية دلالية كلية ستكون بشكل ما علم التصورات القابلة لأن تتجسَّد في اللغات الإنسانية»، فإنه من الممكن توضيح الشكل التعبيري للسرد من خلال الجدول الآتي:

(1) بول ريكور. الاستعارة الحية. ص: 265-266.

(2) *Groupe μ. Rhétorique Générale. P. 171.*

البنية السيميائية للسرد[1]

الشكل	المادة	
الخطاب السردي	رواية - فيلم - رسوم متحركة	**التعبير**
السرد	العالم الحقيقي أو المتخيل - القصة الحقيقية أو المتخيلة..	**المحتوى**

ومن هنا يتموقع السرد عند جماعة لييج ضمن تعريفه الذائع باعتباره «علاقات بين الأفعال»[2]، وهذا سيقود بالضرورة إلى أن تنصرف بلاغة السرد إلى عناصر غير لغوية تتعلق بالزمن، والفضاء، وتسلسل الأحداث، والشخصيات، والعوامل، ووجهات النظر... إلخ، مما تناولته الجماعة بالتحليل؛ ومن هنا لا يبقى هناك مكان للاستعارة ضمن خطاب ممتد عبر سلسلة من الأفعال، وحيث إن الخطاب لا يُمَكِّننا من رسم الحدود بين المكون التركيبي والتمثيل الخيالي للحدث، فلا يبقى هناك إلا التمييز بين عالم السرد وعالم اللغة: «عالم السرد حيث الكائنات والأشياء تتحرك وفق قوانين خاصة، وعالم اللغة حيث المعايير التركيبية تتحكم في ترتيب الجمل»[3].

لم يكن باستطاعة نظرية الاستعارة عند جماعة لييج، باعتبارها إبدالًا يلحق الكلمة، أن تندرج في بلاغة السرد، الذي ينبني على مقومات لا يمكن استجلاؤها إلا عبر السيرورة المترابطة للخطاب،

---

(1) *Groupe μ. Rhétorique Générale. p. 171.*

(2) *Ibid. p. 172.*

(3) *Ibid. p. 172.*

وإلا عبر استحضار تطور الأحداث التي تتم على مستوًى أبعد من الكلمة، ومن تركيب الجملة: «وبهذا فإن مسار الاستعارة - الملفوظ قد أصبح مسدودًا»[1].

وقد انتبه تودوروف وهو يحاول استجلاء الاستعارة في الرواية إلى القيود التي وضعتها البلاغة الكلاسيكية أمامها، بحيث لم تستطع أن تتجاوز الكلمة إلى التأليف، وبهذا سيكون ربط الاستعارة بالسرد في ضوء هذا التصور أمرًا لا يستجيب لخصوصية العمل السردي، يقول تودوروف:

«لقد اكتفت البلاغةِ دائمًا برؤية استبدالية للكلمات (الواحدة مكان الأخرى)، بدون البحث عن علاقاتها السياقية... تكون فيها الاستعارة مثلًا محدَّدَةً ليس كاستبدال، ولكن كتأليف»[2].

(1) بول ريكور. الاستعارة الحية. ص: 265.

(2) تزفيطان تودوروف. مفاهيم سردية. ص: 85.

4- النظرية التفاعلية للاستعارة وآفاق تحليل الرواية

على الرغم من أن ربط الاستعارة بالخطاب كان مسألة مضمرة في النظرية الأرسطية نفسها، كما سبق أن أوضحنا، فإن نظرية الاستعارة لم تعرف تطورًا يستحق التنويه إلا مع النظرية التفاعلية لكلٍّ من ريتشاردز، وماكس بلاك، وريكور؛ حيث ستنفتح آفاق رحبة لدراسة الاستعارة في الخطاب؛ مما يمكن أن يقود إلى ربطها بالعمل السردي في شموليته؛ ولهذا سيتجاوز فهم الاستعارة حدود الكلمة والجملة معًا.

لقد لاحظ بول ريكور أن فتح الاستعارة على الخطاب، قد شرعه قبلَ اللسانيينَ المناطقةُ الإبستيمولوجيون، المهتمون أحيانًا بالنقد الأدبي، قبل أن يتبنّى اللسانيُّ الشهير بينفنيست مفهوم الخطاب في تحليله اللساني، معتبرًا «الجملة وحدة للخطاب»؛ حيث إنه «في الخطاب المتحقق في جمل تتشكل اللغة وتُصاغ»[1].

ومن هنا تتحدد السمات التمييزية للخطاب في الانقياد للمعنى، أو

(1) بول ريكور. الاستعارة الحية. ص: 137 - 138.

ما يسميه بينفنيست «محفل الخطاب»، والتعلق بـ«أفعال الخطاب»، و«الإحالة على الواقع، وعلى المتكلم»، وقد عمل بينفينيست على «اقتراح توزيع جديد للمكون البدلي والمكون التركيبي»، أو «السيميوطيقي والدلالي»[1]، الذي اقترحه ياكبسون، وهو ما عدَّه ريكور أهم ملمح يمكن أن ينقل الاستعارة من دراستها في الكلمة إلى دراستها في الخطاب[2].

إن هـذا الانتقـال في الدراسـات اللسـانية مـن الكلمـة إلى الجملـة، ثـم إلى الخطـاب، سيعكسـه عـلى المسـتوى البلاغـي في الاسـتعارة في وقـت مبكـر آيفـور أرمْسـترُونغ رِيتشـاردز I.A. Richards . ويعـد كتابـه الشـهير «فلسـفة البلاغـة» The Philosophy of Rhetoric، الصـادر عـام 1936، علامـة فارقـة في دراسـة الاسـتعارة.

لقد انطلق ريتشاردز من تفنيد خرافة المعنى الثابت للكلمات منفصلة عن سياقاتها، مؤثرًا التعامل مع معنى الكلمات «وكأنه نبات ينمو، وليس وعاء مملوءًا أو كتلة من الطين أخذت شكلها وانتهت»[3]؛ وبهذا لا يمكن فهم دلالة كلمة ما في كتاب، وليكن «رواية» في الحالة التي تعنينا، دون

---

(1) *Emile Benveniste, Problèmes de linguistique générale. pp.251-285.*

(2) يقول ريكور في هذا الصدد: "الملمح الأخير يتمتع، في دراستنا للاستعارة، بأهمية بالغة. يقتضي التمييز بين السيميوطيقي والدلالي توزيعًا جديدًا للبدلي والمركبي. (...) هذا الملمح أساسي لبحثنا؛ فإذا كان البدل سيميوطيقيًا والمركب دلاليًا، فإن التعويض، وهو قانون بدلي ينبغي وضعه جهة السيميوطيقي. ينبغي القول إذن بأن الاستعارة مدروسة كخطاب الملفوظ الاستعاري. هو ضرب من المركب، ولن نعود قادرين على وضع الصيرورة الاستعارية من الجهة البدلية، والصيرورة الكنائية من الجهة المركبية، ولن يمنع هذا... من تصنيف الاستعارة باعتبارها أثر المعنى الذي يَطالُ الكلمات من بين الإبدالات... إلا أن هذا التصنيف السيميوطيقي لا ينفي دراسة صورة الخطاب دراسة دلالية، وتبعًا لذلك المركب الذي تحققه الاستعارة. وفي الحقيقة، ينبغي للملفوظ الاستعاري أن يُدرَس باعتباره مركبًا، وبالخصوص إذا كان صحيحًا أن أثر المعنى متولد عن فعل خاص تمارسه الكلمات بعضها على بعض في الجملة. إن المكان الفارغ للاستعارة يمكن أن نُميِّزه في عرض بنْفنيست: "إنه بترابط الكلمات تتملك هذه قيمًا جديدة لم تكن هي في ذاتها مالكتها، والتي قد تكون متناقضة معَ تلك التي تتمتع بها في أماكن أخرى". (الاستعارة الحية. ص: 146-147).

(3) آ. أ. ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 21.

قراءة الكتاب كاملًا، وذلك ما يتضح من تحديد ريتشاردز مقصوده من استعمال مصطلح «السياق»، يقول في هذا الصدد:

«ينبغي لي أن أشرح المعنى الخاص والاصطلاحي نوعًا ما، الذي أعطيه للفظة (سياق)؛ لأن هذا هو محور النظرية وقطبها. إن لهذه الكلمة دلالة مألوفة في السياق الأدبي؛ إذ إن الكلمات التي تسبق لفظةً ما وتليها تُحدِّد طريقة تفسيرها. ومن اليسير توسيع نطاق هذا المعنى ليشمل نصوص الكتاب بأكمله. إنني أستعيد الصدمة المؤلمة التي عانيتها وأنا أقف لأول مرة على ما يسميه د. بوزانكويه في كتاب له (القاعدة الذهبية في الأبحاث الأكاديمية)، تقول هذه القُاعدة: «لا تقتبس شيئًا مِن، أو تُعلِّق على أي شيء في كتابٍ ما لم تكن قد قرأتَه من الغلاف إلى الغلاف»[1].

يوسِّع ريتشاردز مدلولات السياق لتصبح ملائمة للتطور السببي للأحداث، انطلاقًا من تأمل «ما يتكرر حدوثه في الطبيعة، وصيغت من أجله قوانين السببية»؛ مما يوجه السياق -من هذا المنظور- نحو مراعاة ترابطات الأحداث في الأعمال السردية، وهكذا يمكن القول ببساطة مع ريتشاردز:

«إن قانون (السببية) يعني أن حدثًا ما يقتضي تحت ظروف محددة حدثًا تاليًا، ونسمي اعتياديًّا الحدثَ الأول (العلة أو السبب)، والثاني (المعلول أو النتيجة)»[2].

ويربط ريتشاردز هذه العلاقات السببية للسياق بالخطاب اللغوي، فيثبت أن اللفظة تشير إلى مجموعة من الأحداث المتزامنة التي تترابط

(1) نفسه. ص: 40-39.

(2) نفسه. ص: 40.

سببيًا وفق اختياراتنا للعلة والمعلول، ويمكن أن تأخذ لفظة واحدة مهمات فقرات أخرى يمكن الاستغناء عن تكرارها، وهكذا... إن ما تعنيه اللفظة أو يدل عليه الرمز الذي يمثل القوة البديلة الفاعلة، يمثل الأجزاء الغائبة في السياق»[1]؛ وبهذا يكون تفاعل الكلمات فيما بينها هو الذي يحدد معانيها، ولا يمكن خارج هذا الإطار التفاعلي، أي بعزل الكلمات عن بعضها، تأسيس نظرية للمعنى في الأعمال الأدبية[2].

وقد خص ريتشاردز في كتابه «فلسفة البلاغة» فصلًا خاصًّا للاستعارة، منطلقًا من نقد رأي أرسطو، الذي اعتبر الاستعارة المرتبطة بالقدرة على رؤية التشابهات من علامات العبقرية التي لا يمكن أن تُنقل من شخص لآخر[3]، كما انتقد سوء الفهم الذي تعرضت له الاستعارة عبر تاريخ البلاغة، عندما اعتُبرت بمثابة نقل شيء إلى شيء آخر، مكتفية بالوظيفة الجمالية أو الزخرفية[4]؛ ليؤكد بأن الاستعارة:

«هي المبدأ الحاضر أبدًا في اللغة، وهذا ما يمكن البرهنة عليه بالملاحظة المجردة؛ فنحن لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة... وحتى في اللغة الجافة للعلوم، فإننا لا يمكننا أن نستغني عنها دون أن نعاني من بعض المصاعب»[5].

---

(1) نفسه. ص: 41.

(2) نفسه. ص: 53-68.

(3) يقول أرسطو في هذا الصدد: «أعظم الأساليب حقًّا هو أسلوب الاستعارة، فإن هذا الأسلوب وحده هو الذي لا يمكن أن يستفيده المرء من غيره، وهو آية الموهبة [العبقرية]، فإن إحكام الاستعارة معناه البَصَر بوجوه التشابه». (ينظر إلى: كتاب أرسطوطاليس في الشعر. ترجمة: شكري محمد عياد. ص: 128).

(4) ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 91- 92.

(5) نفسه. ص: 93.

إننا نستفيد من هذا الرأي في بحثنا حول الاستعارة في الرواية مسألة أساسية، وهي قدرة الاستعارة على تلوين مختلف أشكال الخطاب، وبهذا لا تغدو الاستعارة سمة أسلوبية للغة الشعرية، كما تَكَرَّس ذلك في الدراسات البلاغية والنقدية، بل تغدو مكونًا عابرًا للخطابات، الأدبية منها وغير الأدبية، بما في ذلك اللغة العادية واللغة العلمية.

وإذا صح ذلك، أمكن اعتبار ريتشاردز أول من وسع دائرة الاستعارة لتشمل اللغة العادية، قبل النظرية المعرفية ذاتها، والتي سنتحدث عنها في المبحث الموالي، خاصة مع مارك جونسون وجورج لايكوف، بل إن ربط الاستعارة بالمستويات الذهنية وبالأنساق المعرفية يجد أصوله في كتاب ريتشاردز، عندما تحدث عن قدرة لفظة ما على اختزال السياق، يقول في فقرة دالة:

«ولو سألنا كيف يحدث مثل هذا الاختزال؟ وكيف يمكن للرمز أن ينقل علةً وظروفًا غائبة؟ فنحن نقف في الحال أمام محدودية المعرفة؛ إذ لا أحد يعرف، ولم تُقدِّم التأملات الفسيولوجية شيئًا يُذكر في هذا المجال... ومن المحتمل أن تكون هذه (المعضلة التربوية) عميقة وعصِيَّة كالحياة نفسها. ونحن نستطيع، إن شئنا، أن نفترض أن بعض الرواسب الباقية من أحداث سابقة تعمل مع الرمز في تحديد هذه الاستجابة، ولكي نفعل ذلك علينا أن نستعير على نحو كبير من السلوك الإجمالي لأنظمة غير حية مأخوذة عيانًا.. مثل المطبوعات والأسطوانات وما إلى ذلك، ونستطيع أيضًا أن نكون بارعين في مثل هذه الأشياء المستعارة، **فنبتكر ملفات عصبية ذات خصائص وصفات غير عادية**»[1].

---

(1) ريتشاردز. *فلسفة البلاغة*. ص: 42.

وبهذا تغدو الاستعارة مرتبطة بالنسق المجرد الذي يتشكل فيه المعنى، وهو نسق ذهني يستمد معطياته من التجربة المادية؛ حيث يغدو الفكر البشري استعاريًّا في طبيعته: «إننا لا نستطيع أن نجد كلمة أو وصفًا لأيٍّ من العمليات الذهنية، التي لو قُدِّر لتاريخها أن يكون معروفًا لم تكن في الأساس منقولة استعاريًّا من وصف لحدث مادي»[1]؛ وبهذا يصح أن نقول إن «العقل وكل أفعاله خيالٌ»[2]. وهنا يستحضر ريتشاردز ما لاحظه كولريدج وبرادلي وفاهننجر من أن «كل موضوعات التأمل الثانوية، ذات المنزلة المختلفة بسبب اختلاف الاستعمال، هي الأخرى خيال أيضًا»[3]. وهي معضلة كانت تتهرب البلاغة التقليدية دائمًا من إثارتها.

هكذا ترتبط الاستعارة بالذهن، ويرتبط الذهن بالعالم الحسي، وتوضع الاستعارة وتأملات الفكر معًا في دائرة الخيال، أو لنقل: إن **الفكر يفهم العالم من خلال الاستعارة**. وسينتهي ريتشاردز بعد ذلك إلى أن الاستعارات لا تقوم على علاقة استبدالية بين الكلمات، كما تثبت النظرية البلاغية الكلاسيكية، بل هي في الأساس: «**استعارات وعلاقات بين الأفكار**»[4]، وهي فكرة سيطوِّرها المعرفيون، وسوف نقف على أهميتها في مباشرة العمل الروائي عند الحديث عن نظريتهم الاستعارية؛ ولهذا يُعرِّف ريتشاردز الاستعارة بأنها: «تعني الحالات التي تُعطِي فيها الكلمة.. فكرتين بدلًا من فكرة واحدة... فنتحدث عن شيء وكأنه شيء آخر»، كما تعني أيضًا «كل

---

(1) نفسه. ص: 93.

(2) نفسه. ص: 93.

(3) نفسه. ص: 93.

(4) نفسه. ص: 95- 96.

تلك العمليات التي ندرك فيها شيئًا أو نفكر فيه أو نشعر نحوه بلغة أخرى، أو مصطلح آخر»[1].

وبهذا لن يكون هناك مهرب من الاستعارة؛ ففي الفلسفة، كما في «علم الجمال، والسياسة، وعلم الاجتماع، والأخلاق، وعلم النفس، ونظرية اللغة وغيرها؛ فإن الصعوبة الأساسية الدائمة التي نواجهها هي أن نعرف طريقة استعمالنا إياها، وكيف أن كلماتنا قد تُحوِّل معانيها، على الرغم من الافتراض الذي يرى أن الكلمات ذات معانٍ ثابتة محددة»[2].

إننا بهذا لا يمكننا مقاربة الاتجاهات الأدبية والمقارنة فيما بينها دون نظرية متطورة وجيدة عن الاستعارة. لقد كان الإيليزابيثيون أكثر براعة في استعمال الاستعارة: «وهي حقيقة جعلت من ظهور شكسبير أمرًا ممكنًا، وضاقت هذه المهارة في القرن الثامن عشر... وثار على هذه الأنماط وتخصص في أنماط جديدة...»[3]؛ ومن هنا لا يمكن لإعادة صياغة ثنائية الكلاسيكي-الرومانسي أن تكتمل وتُوضح خصائصهما الأدبية «دون نظرية متطورة وجيدة عن الاستعارة أكثر مما عندنا الآن»[4].

هكذا تُرفع الاستعارة إلى المرتبة العليا من بين آليات تحليل الخطاب، وتصبح سيدة المقومات الأسلوبية، في تحليل مختلف الأجناس الأدبية؛ لأن البحث عن كيفية عمل اللغة هو في حقيقته بحث عن كيفية تغلغل

(1) نفسه. ص: 112 – 113.
(2) نفسه. ص: 93 –94.
(3) نفسه. ص: 95.
(4) نفسه. ص: 95.

الاستعارة في الفكر والشعور وكل أعمال الذهن، ذلك ما يؤكده ريتشاردز بعبارات صريحة بقوله:

«الفكر استعاري... يعمل بواسطة المقارنة، ومنها تنبثق الاستعارات في اللغة، ولتطوير نظرية في الاستعارة، لا بد أن نتذكر هذا... وحين نفعل ذلك، سنجد أن كل الأسئلة المهمة في تاريخ الأدب تكتسب أهمية جديدة، وعلاقة أوثق وأمتن فيما يخص الحاجات الإنسانية. وعندما نسأل كيف تعمل اللغة، فإننا في الواقع نسأل كيف يعمل الفكر والشعور وكل أنماط النشاط الذهني، كيف نتعلم أن نعيش وكيف يمكن أن ننقل ذلك الشيء العظيم، أعني ملكة الاستعارة، إلى الآخرين، وهو عظيم لأنه في حقيقة الأمرِ الملَكةُ التي نحيا بها[1]»[2].

وما دامت الاستعارة تحظى بهذه القدرة على التغلغل في المستويات الفكرية والشعورية للخطاب اللغوي، الذي هو في حقيقته خطاب استعاري، فلا مناص من مباشرة الأدب إلا بدراسة مستوياته الاستعارية؛ مما يفرض تطوير نظرية الاستعارة نفسها، وتجاوز النظرة الاختزالية التي كرَّستها النظرية التقليدية.

والرواية في هذا الصدد، باعتبارها جنسًا أدبيًّا، لا يمكن أن تُستجلى خصائصُها خارج نظرية الاستعارة، بل إن نظرية ريتشاردز تَسْتلزم أن كل عناصر الرواية التي دُرست منعزلة عن الاستعارة، من قبيل: الشخصية،

---

(1) علينا أن نقارن العبارة الأخيرة بعنوان كتاب جونسون ولايكوف: "الاستعارات التي نحيا بها"، لنكتشف عبقرية ريتشاردز وإلهامه لمن بعده ممن سعوا لتطوير نظرية الاستعارة.

(2) ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 95، 96.

والزمن، والأحداث، والفضاء، والرؤية السردية، والحبكة... إلخ، قابلة لأن تُستوعب في نظرية جديدة للاستعارة، وهو ما سيتأكد لاحقًا في الدراسات القليلة التي رامت التحليل الاستعاري للسرد، انطلاقًا من الآفاق الرحبة التي فتحتها النظرية التفاعلية والنظرية المعرفية للاستعارة.

ويحصر ريتشاردز مكونين للاستعارة يُسميهما المحمول والحامل، ويمكن التعبير عنهما بواسطة ثنائيات غير دقيقة من قبيل: الفكرة الأصلية، والفكرة المستعارة، أو ما يقال ويُفكر فيه فعلًا، وما يقارن به أو معه، أو الموضوع الأساسي وما يشابهه... أو الفكرة وصورتها، وهي مصطلحات مُربِكة في نظر ريتشاردز، كما أن استعمال فكرة مجاز أو صورة مضللتان بشكل خاص.

وإذا كانت النظرية التقليدية تحصر الاستعارة في المحمول أو المعنى الصرف بغض النظر عن الحامل أو التعبير المجازي؛ فإن ريتشاردز يتبنى نظرية تفاعلية بينهما، فالمعنى الاستعاري لا يحصل إلا من تفاعل الحامل والمحمول معًا من أجل إعطاء معنًى ذي قوًى متعددة[1]. إن «معنى الاستعارة هو خلاصة تفاعل بين الناقل vehicle، أو المستعار والمحتوى tenor، أو المستعار له... فحينما يقال: «شيخوخة النهار» للدلالة على «مساء النهار»، تَعتبر البلاغة الإبدالية substitutive كلمة «شيخوخة» مجرد بديل، أي نَاقل vehicle لـ«مساء»، أي محتوى tenor، فإذا تغير اللفظ فإن المعنى يظل هو نفسه.

وبما أن المعنى يظل ثابتًا وبمنأًى عن أي تغيير، نعتبر الاستعارة مجرد زخرفة لمعنًى موجود سلفًا، وهي هنا تقتصر على تزيينه لا غير، في حين

(1) ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 100 - 101.

تذهب البلاغة التفاعلية إلى أن الاستعارة تقوم على الإسناد، أي إسناد لفظ إلى آخر، فالعلاقة هي إسنادية أو دلالية، وليست سِيميُوطيقية، أي بدلية تقوم على إبدال لفظ بآخر ذي معنًى شبيه؛ وبهذا فحَسْب البلاغةِ التفاعلية «لا وجود [...] لاستعارة في المعاجم». المعجم، حسب النظرية التفاعلية، يعرض كلمات مفردة، في حين أن الاستعارة تعرض مركبات، وهكذا فإننا نجد في عبارة «شيخوخة النهار» تلوينًا شيخوخيًّا للنهار، وتلوينًا نهاريًّا للشيخوخة. المعنى الاستعاري هو الحاصل عن هذا التفاعل بين الطرفين، هو إذن معنًى جديد، ولا علاقة له بمعنى الطرفين المستقلين أحدهما عن الآخر»[1].

ولهذا فإن إدراك الاستعارة لا يعني مجرد المقارنة أو إدراك المشابهة، بل كيفية إدراك الذهن لهذه المشابهة، وقد لا يكون بالضرورة ما تحيل عليه شيئًا ملموسًا[2].

وإذْ ترتبط الاستعارة بالفكر، فإنها يمكن أن تكون وصفة علاجية للأخطاء أو «الكوارث» التي نقع فيها كل يوم نتيجة سوء فهم اللغة، والتي هي في عمقها أخطاء للفكر، ومن هنا يتبنى ريتشاردز اعتقاد كلٍّ من أفلاطون وسبينوزا من أنه ليس للعلوم غير هدف واحد، هو تصحيح سوء الفهم وتطهيره[3]. وبالنسبة إلى ريتشاردز، فإن المنهج الذي سيساعد على العلاج من سوء الفهم لن يكون شيئًا آخر سوى الاستعارة، التي يجب أن نصحح

(1) محمد الولي. جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور. ص: 37 – 38.

(2) ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 125.

(3) ريتشاردز. فلسفة البلاغة. ص: 131.

فهمنا لها في مرحلة أولى، قبل أن نباشر بها فهمنا للعالم في مرحلة ثانية، وبهذا يعطي ريتشاردز للاستعارة وظيفة فلسفية ما دامت دراسة البلاغة نفسها، بمعنًى ما، يجب «أن تكون فلسفية»[1].

ومع ربط البلاغة بالفلسفة عند رِيتشاردز، تستعيد البلاغة كل سعتها التي كانت لها مع أرسطو، فـ«البلاغة هي نظرية الخطاب، والفكر كخطاب». إن مهمتها تتجاوز «الإقناع والتأثير والإمتاع، وهي المهمة التي فَصلت تدريجيًّا في الماضي البلاغةَ عن الفلسفة»[2]، لتغدو مُصحِّحة لسوء الفهم، مساعدة على حسن التفكير. إن مثل «هذا المشروع لا يبتعد عن مشروع البلاغة المنحطَّة بالطموح المقترح على البلاغة وحسب، بل يبتعد أيضًا بنفوره الصريح من كل صنافة. لا نعثر في هذا الكتيب على أي محاولة لتصنيف المحسنات، والاستعارة تهيمن فيه دون أي إشارة إلى ما يمكن أن تتعارض معه؛ كالكناية أو المجاز المرسل، كما كان الحال في شعرية أرسطو»[3].

هذه الوظيفة المعرفية والفلسفية للاستعارة ترتبط بوظيفة أخرى «أنطولوجية»، وهي وظيفة تتجاوز مستوى إحالة الاستعارة على الواقع؛ ذلك أن التمكن من الاستعارة، كما يوحي بذلك آ. أ. رِيتشاردز نفسه، يعني التمكن من العالم الذي نصنعه لكي نعيش فيه[4].

---

(1) نفسه. ص: 131.

(2) بول ريكور. الاستعارة الحية. ص: 148.

(3) نفسه. ص: 148.

(4) نفسه. ص156 - 157.

وقد سعى ماكس بلاك إلى تطوير النظرية التفاعلية للاستعارة، رابطًا الاستعمال الاستعاري بالمواضع المشتركة التي يمكن أن يثيرها السياق: (فلتكن الاستعارة «الإنسان ذئب». إن البؤرة (ذئب) لا تقوم على أساس الدلالة المعجمية المعتادة، ولكن على أساس «نظام من المواضع المشتركة المصاحبة»، أي بفضل الآراء المسبقة التي يراعيها متحدثٌ ما في جماعة لغوية لمجرد أنه يتحدث. هذا النظام من المواضع المشتركة يضاف إلى الاستخدامات الحرفية للكلمة، التي تحكمها القواعد التركيبية والدلالية لأجل تشكيل نسق من التضمنات الخاص، لإيحاء سهل إن قليلًا أو كثيرًا، وحرٍّ إن قليلًا أو كثيرًا. إن تسمية رجل ما ذئبًا هو استدعاء للنسق الذئبي للمواضع المشتركة المناسبة. إننا نتحدث إذن عن الإنسان في «لغة ذئبية». وبأثر مصفاة أو الشاشة، فإن «استعارة ذئب تمسح بعض التفاصيل، وتُشدد على أخرى، باختصار إنها ترتب رؤيتنا للإنسان؛ من هنا فإن الاستعارة تكسب البصيرة insight)[1].

وكانت أفكار ريتشاردز حول الاستعارة سندًا هامًّا لبول ريكور Paul Ricoeur لتطوير النظرية التفاعلية للاستعارة، وهو يضيف إليها آراء بلاغيين آخرين مثل هِينل Paul Henleh، الذي أتاح إمكانية حل الميثاق المنعقد خلال تاريخ البلاغة بين الإبدال والمشابهة، وربطها بنظرية التفاعل[2]، فلا يمكن لعملية النقل أن تُختزل في تعويض كلمة بكلمة أخرى، بل إن عملية الإبدال يمكن أن تنفتح على تأويلات لا محدودة؛ إذ «لا يكمن الفارق بين استعارة مبتذلة واستعارة شعرية في كون إحداهما يمكن أن

(1) نفسه. ص: 162 - 163.

(2) نفسه. ص: 305.

تقبل الشرح والأخرى لا تقبله، ولكنه يكمن في كون شرح الثانية لا نهاية له؛ إنها تمتنع عن الانتهاء؛ إذ إنها تستطيع أن تنطلق من جديد دومًا، فإذا كانت الاستعارة تدفع إلى التفكير في خطاب طويل، ألَا يعود ذلك إلى أنها هي في ذاتها خطاب مختصر؟»[1].

وإذ يربط ريكور الاستعارة بالخطاب، فإنه سينتقل للحديث عن الإحالة، رابطًا إياها بنظريته التأويلية؛ إذ خلافًا للتصور الدلالي للإحالة المرتبط بالجملة، فإن تصوره سيمتد إلى أكبر من الجملة، وبهذا فإن «مُسلَّمة الإحالة تتطلب صياغة مختلفة حيْنما تتعلق بكيانات خاصة للخطاب التي ندعوها (نصوصًا)، أي تأليفات أوسع من الجملة. إن المسألة تعود بدءًا من الآن إلى التأويلية أكثر مما تعود إلى الدلالة»[2].

ولهذا فإن الإحالة في النصوص الأدبية القائمة على الترتيب والتأليف، كما هو الحال في الرواية، لا يمكن أن ترتبط بجمل معزولة، بل بالعمل في كليته باعتباره جنسًا أدبيًا:

«في المقام الأول، الخطاب هو مكان عمل التأليف أو «الترتيب»... **الذي يجعل من قصيدة أو من رواية كلية غير قابلة للاختزال إلى مجرد مجموع الجمل**، وفي المقام الثاني، فإن هذا «الترتيب» يستجيب لقواعد شكلية ولتَسْنِينٍ ليس هو تسنين اللغة، وإنما هو تسنين الخطاب، وهي التي تجعل منه ما ندعوه قصيدة أو رواية. هذا السنن هو سنن «الأجناس» الأدبية،

(1) نفسه. ص: 307.

(2) نفسه. ص: 349.

الأجناس التي تضبط ممارسة praxis النص. وأخيراً، **فإن هذا الإنتاج المسَنَّن يصبُّ في أثر مفرد: القصيدة أو الرواية. هذا الملمح الثالث هو الأهم؛ نستطيع أن نسميه أسلوبًا»**[1].

إن إدراك الأجناس الأدبية وتأويلها في كليتها باعتبارها لا تقبل الاختزال لمجرد مجموع الجمل، واعتبار «تسنين الخطاب» الأسلوب المميز للآثار الأدبية وإنتاجها، وربط الإحالة بالأثر، كل ذلك قاد ريكور إلى ربط الاستعارة بالخطاب، وهذا يوحِّد في نظره بين دراسة الاستعارة في الشعر، ودراستها في الرواية، ما دامت المسألة تتعلق بسيرورة التأويل الذي يحدد معنى الأثر في شموليته، ومن هنا ينقل ريكور هذا التصور إلى الاستعارة، التي تعد أوضح مقوم يمكن أن تُختبر فيه نظرية الإحالة[2].

وفي هذا الصدد يستحضر ريكور نظرية نيلسون غودمان «نظرية التعيين المعممة»، حيث يعيد ترتيب كل الأشكال الرمزية اللفظية وغير اللفظية على أرضية استعارية، في إطار وظيفة الإحالة، وهذه النظرية هي نفسها -حسب غودمان- «نظرية تعيينية للاستعارة»[3]، وهي نظرية تتقاطع مع فلسفة الأشكال الرمزية لكاسيرر؛ حيث يندمج التطبيق الحرفي للرمز مع تطبيقه الاستعاري، وحيث الاستعارة عنصر أساسي في هذه النظرية الرمزية[4].

---

(1) *نفسه. ص: 349، 350.*

(2) *يوضح ريكور هذه المسألة قائلًا: «الملفوظ الاستعاري هو الذي يُبيِّن بوضوح العلاقة بين المرجع المعلق وبين المرجع المعروض. وكما أن الملفوظ الاستعاري يُدرَك معناه الاستعاري على أنقاض المعنى الحرفي، فإنه يمتلك مرجعه على أنقاض ما يمكن أن ندعوه على سبيل التناظر: مرجعه الحرفي، فإذا كان صحيحًا أن المعنى الحرفي والاستعاري يتباينان ويتمفصلان في تأويل ما؛ فكذلك يتحرران في تأويل ما، وبفضل تعليق التعيين من الدرجة الأولى، يقع تعيينٌ من الدرجة الثانية؛ ألا وهو التعيين الاستعاري». (نفسه. ص: 351-352).*

(3) *نفسه. ص: 364.*

(4) *نفسه. ص: 366.*

والشيء الأساسي الذي يستفيده ريكور من نظرية كودمان هو اشتغال الاستعارات وفق «خطاطات» أو «أنساق»، أو وفق «شبكة استعارية»، وليس وفق ملفوظ استعاري منعزل، وهو ما يتأكد مع ماكس بلاك، الذي أكد أن فلسفة الخيال ينبغي أن تتأسس على «الاستعارات المترابطة»[1].

وعند هذه النقطة تندمج الاستعارة مع السرد؛ حيث يستدعي ريكور مفهوم الحبكة الذي صاغه أرسطو ضمن نظريته حول المحاكاة وترتيب الأفعال، يقول ريكور في هذا النص الذي نثبته على طوله، لأهميته في شرح تعالق الاستعارة والسرد، أو التحام الاستعارية بالحبكة:

«إننا نتذكر كيف أن أرسطو كان يربط بين المحاكاة والأسطورة [الحكاية] في مفهومه للفعل poiesis التراجيدي. الشعر، كما يقول، هو محاكاة لأفعال إنسانية، إلا أن هذه المحاكاة تمر عبر خلق خرافة وحبكة، تتمثل فيها ملامح التأليف والترتيب التي تنعدم في دراما الحياة اليومية. ألا ينبغي، انطلاقًا من ذلك، أن نفهم العلاقة بين الأسطورة [الحكاية] والمحاكاة، في الفعل poiesis التراجيدي، مثل علاقة الخيال الاستنتاجي وإعادة الوصف في نظرية النماذج؟ تَمثُل في الأسطورة التراجيدية كلُّ ملامح (الجذرية) و(الترتيب في شبكة)، التي كان مَاكس بلاك ينسبها إلى الأنماط البدئية، أي إلى الاستعارات من مرتبة النماذج نفسها. **ليست الاستعارية خاصية المعجم وحسب، بل هي خاصية الأسطورة [الحكاية] نفسها، وهذه الاستعارية تكمن، كما هو أمر النماذج، في وصف مجال غير معروف -الواقع الإنساني- عبر ربطه**

---

(1) نفسه. ص: 382.

بمجال آخر تخييلي، إلا أنه معروف جيدًا -الحبكة التراجيدية- باستعمال كل احتمالات (العرض المنسق) الكامن في هذه الحبكة... ولكي نتحدث مثل مارِي هِيس، فإن المحاكاة هي اسم (الإحالة الاستعارية)، وهذا عينه ما يؤكده أرسطو بواسطة هذه المفارقة: الشعر أقرب إلى الجوهر من التاريخ الذي يتحرك في العرضي. التراجيديا تعلم (رؤية) الحياة الإنسانية (مثل) ما تكشف عن الأسطورة، وبعبارة أخرى، فإن المحاكاة تمثل البعد التعييني للأسطورة»[1].

وبهذا يمكن اعتبار ريكور أبرز من عقد الصلة بين الاستعارة والسرد عبر إعادة قراءة شعرية أرسطو، وهي الحقيقة التي عاد ليؤكدها في كتابه «الزمان والسرد»:

«يشكل (حكم الاستعارة والزمان والسرد) ثنائيًا... وبرغم أن الاستعارة تنتمي تقليديًا إلى نظرية (الصور البلاغية) أو (صور الخطاب)، بينما ينتمي السرد إلى نظرية (الأجناس) الأدبية، فإن آثار المعنى التي ينتجها كلٌّ منهما تنتمي إلى ظاهرة الابتكار الدلالي ذاتها، وفي كلتا الحالتين، ينتج هذا الابتكار بأكمله على مستوى الخطاب، أي مستوى أفعال اللغة التي تساوي الجملة أو تزيد عنها...

مع السرد يكمن الابتكار الدلالي في إبداع تركيبة أخرى هي الحبكة. بواسطة الحبكة، تجتمع الأسباب والأهداف والمصادفة داخل الوحدة الزمنية لفعل كامل وتام. **إن هذه التركيبة من التنوع هي ما يقترب بالسرد**

---

(1) نفسه. ص: 382 – 383.

من الاستعارة. في الحالتين، ينبثق الشيء الجديد، اللامنطوق واللامكتوب بعدُ، في اللغة. هنا استعارة حية، أي صلة إسناد جديدة، وهناك حبكة مختلفة، أي انسجام جديد في تنظيم الأحداث»[1].

إن الغرض من هذا العرض المسهب للنقلة النوعية التي عرفتها الاستعارة مع النظرية التفاعلية؛ له أهمية خاصة في دراستنا المتعلقة باشتغال الاستعارة في الرواية، ويمكن تحديد أهم الإفادات التي تقدمها النظرية التفاعلية لدراسة الرواية في النقط الآتية:

- إن تجاوز النظرية الإبدالية للاستعارة، ونقلها من الكلمة إلى الخطاب[2]، وربطها بالسياق؛ سيمكننا من تجاوز دراسة الاستعارة مستقلة عن العمل الكلي للرواية، أي إن الاستعارة لن تتحدد دلالتها إلا بربطها بعناصر الخطاب الروائي من شخصيات، وحبكة، وفضاء، وزمان... إلخ، فمراعاة هذه

---

(1) *بول ريكور. الزمان والسرد. الجزء الأول. الحبكة والسرد التاريخي. ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم. ص: 13 - 14.*

ويضيف ريكور موضحًا عمق الارتباط بين السرد والاستعارة قائلًا: «لقد جازفت ليس فقط في الكلام عن معنى استعاري... ولكن على مرجعية استعارية في معرض الكلام عن قدرة المنطوق الاستعاري على إعادة وصف واقع لا يتوفر للوصف المباشر، بل حتى اقترحت أن «الرؤية بوصفها...» التي تختصر قوة الاستعارة، يمكن أن تكون الكاشف عن «الوجود بوصفه...» على المستوى الأنطولوجي الأعمق.

تطرح وظيفة المحاكاة في السرد مشكلةً توازي تمامًا مشكلة المرجعية الاستعارية. إنها، في الواقع، إحدى التطبيقات الأخيرة على ميدان الفعل البشري. يقول أرسطو: إن الحبكة هي محاكاة Mimesis فعل، وسوف أميز ثلاثة معان على الأقل لمصطلح محاكاة: إحالة إلى الوراء نحو فهمنا المألوف للفعل، دخول إلى مملكة التأليف الشعريّ، وأخيرًا تصور جديد عبر إعادة التصوير الشعري هذه لنوع الفعل المفهوم مسبقًا. ومن خلال هذا المعنى الأخير تنضم وظيفة الحبكة في المحاكاة إلى المرجعية الاستعارية. وبينما تسود إعادة الوصف الاستعارية في ميدان القيم الحسية والعاطفية والجمالية والقيمية التي تجعل العالم صالحًا للسكنى؛ فإن الوظيفة المنتظمة بالحبكات تحدث بالأفضلية في ميدان الفعل وقيمه الزمانية». (نفسه. ص: 13 - 16).

(2) *يقول ريكور في هذا الصدد: «إن كل المشروع البلاغي لـ آ. أ. ريتشاردز يستخدم لإعادة إقامة حقوق الخطاب على حساب حقوق الكلمة [...] إن الكلمات ليست لها دلالة حقيقية؛ لأن لا معنى لها يخصها؛ ولا تملك أي معنًى في ذاتها؛ لأن الخطاب، باعتباره كلًّا، هو حامل المعنى بكيفية لا تقبل التجزيء [...] إن الاعتقاد بأن للكلمات دلالة قد تكون خاصة بها لهو من بقايا الشعوذة، وبقايا "النظرية السحرية للكلمات"». (نفسه. ص: 148 - 149).*

العناصر ستنعكس على الاستعمالات الاستعارية. وفي جميع الحالات، لن تُدرس الاستعارة وفق هذا المنظور كمحسن وزخرف إضافي يمكن استبداله أو الاستغناء عنه، بل ستشكل عنصرًا أساسيًّا لفهم الرواية.

- إن اعتبار الاستعارة مرتبطة بالأفكار، وليس فقط بالكلمات؛ سيجعلنا نَنيط بالاستعارة وظيفة التعبير ليس فقط عن أفكار الكاتب، بل عن تعارض الأفكار التي يعكسها تعدد الأصوات في الرواية، والصراع بين الرُّؤى، ليس فقط على مستوى الشخصيات، ولكن أيضًا على مستوى الرؤية الفلسفية العامة التي تعكسها الرواية.

- تمكننا النظرية التفاعلية للاستعارة من استعادة المكون الأنطولوجي الذي ظل مُغيَّبًا في الدراسات الشكلانية والبنيوية للنصوص. إن الفنان والشاعر والروائي يُعرفون بـتعلقهم بالموجودات أكثر من تعلقهم بالشكل، وبهذا لا تغدو الاستعارة شكلًا زخرفيًّا، بل تضطلع بمهمة تعريفنا بالعالم والموجودات، وتجعلنا نراها[1]؛ وبهذا فمن شأن الاستعارة أن تحدثنا بطريقتها عن التشكلات التخييلية للموجودات: الأشياء، والكائنات، والحالات، والأفعال، والسيرورات، والغايات... إلخ[2].

(1) جون مولينو. *الأنطولوجيا الطبيعية والشعر*. ترجمة: محمد حرصي. ص: 57 - 77.

(2) نفسه. ص: 77 - 78.

5 - الاستعارة التصورية:
نحو منظور معرفي
لتحليل الاستعارة في الرواية

ينطلق أنصار الدلالة المعرفية من توجيه نقدهم للتصور التقليدي الذي هيمن على الاستعارة، لما يناهز ألفين وخمسمائة سنة، ويلخص لايكوف وجونسون أهم المبادئ التي ترسخت حول النظرية التقليدية للاستعارة فيما يلي:

1) ارتباط الاستعارة بالألفاظ، وليس بالفكر.

2) استعمال الاستعارة للغة استعمالًا منحرفًا.

3) العبارات الاستعارية التواضعية في اللغة اليومية العادية عبارة عن «استعارات ميتة»، أي إنها عبارات كانت استعارية في الماضي، ولكنها صارت مجمدة في عبارات حرفية.

4) الاستعارات تعبر عن تشابهات موجودة سلفًا[1].

ومما لا شك فيه أن صدور كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» Metaphors we Live by، لكلٍّ من لايكوف وجونسون، شكّل طفرة هائلة

---

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ترجمة: عبد المجيد جحفة. ص: 179 - 180.

في دراسة الاستعارة. لقد مهدت جملة من الشروط المعرفية للتصور الجديد الذي قدَّمه المؤلِّفان لدراسة الاستعارة، لعل أهمها المنظور الجديد الذي قدمه علم الدلالة المعرفية Sémantique Cognitive، التي يندرج الكتاب في سياقها، ويتأسس علم الدلالة المعرفية/العرفاني، على جملة من المفاهيم، أهمها: المَقْوَلَة Categorization، وهو تصور سيُطوِّره المعرفيون عن النظرية الأرسطية نفسها؛ حيث يتم تصنيف الأشياء في العالم وفق خصائصها المشتركة[1].

ويمكن حصر أهم الروافد التي اعتمدها مؤلِّفا كتاب «الاستعارات التي نحيا بها» في ثلاث طروحات كبرى هي:

- ما عرف بالقيد المعرفي[2] cognitive constraint، الذي اقترحه جاكندوف Jackendoff (1983).

- وما عرف بدلالة الأطر[3] Frame semantics، وهي نظرية أسسها ودافع عنها فيلمور Filmore 1984.

---

(1) George Lakoff. Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. pp. 5-11.

(2) «يعتمد هذا القيد، الذي يحاول تفسير سيرورات الإدراك البشري، وعلاقته بالسلوك اللغوي، على نظريات علم النفس التجريبي والمعرفي، وخصوصًا ما توصلت إليه نظرية الإدراك الجشطلتية.
ويلخص هذا القيد وجوب افتراض مستويات للتمثيل الذهني تتضافر فيها المعلومات القادمة من أجهزة بشرية أخرى؛ مثل: جهاز البصر، والجهاز الحركي، والأداء غير اللغوي، وجهاز الشم... فبواسطة هذا الربط يستطيع البشر أن يتحدثوا عما يرونه ويسمعونه... واللغة مهمة في ذلك؛ لأنها تعبر عن هذا الاتصال، وتخبرنا به». (جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد جحفة. مقدمة المترجم. ص: 5 - 6).

*(3) تتحدد دلالة الأطر كما لخصها فيلمور في أن: «النظرية الدلالية هي قبل كل شيء نظرية للمداخل المعجمية، فهي تسعى بوسائلها إلى تحديد طبيعة المعلومات الموجودة في هذه المداخل، وكيفية وجودها وسببه، **وتعتمد دلالة الأطر في تحديد هذه المداخل (المعجمية) ورصد معانيها على أطر عامة تتجانس فيها مختلف النماذج المعرفية البشرية. هذه الأطر تخصص فهمًا موحدًا، ومُؤَمثلًا** (idealized) لمجال من مجالات التجربة... ويدافع فيلمور عن ضرورة تحديد المعنى باعتبار هذا النوع من الفهم، وليس باعتبار شروط الصدق المعروفة في الأدبيات اللسانية المنطقية». (نفسه. ص: 6 - 7).*

- وأخيرًا نظرية الفضاءات الذهنية[1] التي قدمها فوكونيي Fauconnier 1985[2].

وبهذا يستقي منظِّرو الاستعارة التصورية مفاهيم العلم المعرفي Cognitive science، في نظرتهم للاستعارة من قبيل الأمثلة Prototypes، والقوالب Stereotypes، والأطر frames، والمدونات Scripts، والسيناريوهات Senarios، والمخططات Schemas، والنموذج الذهني Mental Mode[3].

وقد أكد مارك جونسون أنه لا وجود لمعرفة موضوعية مستقلة عن الإدراك الجسدي وعن الخيال الإنساني، فنحن لا نستطيع أن ندرك العالم إلا من خلال أنساق استعارية، فما يذهب إليه الفكرُ الكلاسيكي من وجود مفاهيم قائمة بذاتها موضوعيًّا، تتحدد فقط عن طريق علاقتها بحالات الأشياء في العالم الحقيقي أو العوالم الافتراضية، ومستقلة عن أي تشكل خيالي لتصور مجال الخبرة الإنسانية؛ لا يمكن أن يصمد أمام الدراسات

---

(1) «يمثل هذه النظرية فوكونيي (1985)، ويمكن أن نلخص مشروع فوكونيي على الشكل التالي: اللغة لا ترتبط رأسًا بعالم حقيقي أو فيزيائي. إن بين اللغة والعلم الفيزيائي سيرورة بناء واسعة، وهذه السيرورة لا تعكس العبارات اللغوية التي تُنشئها، ولا العالم الحقيقي الذي تعتبر الأوضاع فيه أهدافًا للعبارات التي تنطبق عليها. هذا المستوى الوسيط (intermediate) يسميه فوكونيي: المستوى المعرفي، وهذا المستوى مختلف عن المحتوى المعرفي للعبارات، ومختلف عن بنيتها اللغوية...
إن الفضاءات الذهنية، باعتبارها طرحًا معرفيًا، تقوم بذلك الدور الذي تقوم به العوالم الممكنة في نظرية بيري وباروايز (1983)، ذات النزعة المنطقية الموضوعية... وهذه الفضاءات ذات الطبيعة المعرفية، تترابط داخل علاقات واسعة. وما تختلف فيه عن النظريات المسماة موضوعية، أنه لا يتم تأويلها باعتبارها شيئًا موضوعيًا، ميتافيزقيًا محايدًا. وفوق هذا، فالفضاءات الذهنية تمدُّنا بالأدوات التي يجب أن تتوافر في أي نموذج معرفي، دون المرور من التحديدات ذات المنحى الموضوعي. ومن الوقائع التي يسوقها فوكونيي في تبرير ورود نماذج الفضاءات الذهنية، ذلك الرصد الموحد الذي قدَّمه للكناية والاقتضاء والاستغلاق الإحالي اعتمادًا على الفضاءات الذهنية، وعلى بعض الروابط بين هذه الفضاءات وبعض الاستراتيجيات المعرفية». (نفسه ص: 7 - 9).

(2) نفسه. ص: 5 - 9.

(3) محمد مفتاح. مجهول البيان. ص: 64.

التجريبية التي تؤكد أن أغلب التصورات الإنسانية تتحدد وتُفهم فقط داخل نطاقات التصوُّر[1]؛ ولهذا «قدم العديد من علماء النفس استدلالاً يقول: إن البنية الدلالية (أي المعلومات التي يُنظِّم بها الذهن التجربة) تنتقل بصورة مباشرة إلى الذهن بالطريقة نفسها التي يُنظِّم بها الذهن التجربة، أي الطريقة نفسها التي يتعامل بها الذهن مع العالم الخارجي»[2].

ومن هنا لا تغدو الاستعارة خاصية لغوية، كما ترسخ في التقاليد البلاغية التقليدية، بل تغدو مرتبطة مباشرة بالفكر البشري، يقول مؤلِّفا كتاب «الاستعارات التي نحيا بها»:

«يعتقد كثير من الناس أن الاستعارة خاصية لغوية تنصب على اللغة، وليس على التفكير أو الأنشطة... إن النسق التصوري العادي الذي يُسيِّرُ تفكيرنا وسلوكنا، له طبيعة استعارية بالأساس... لقد وجدنا، باعتمادنا على معطيات لغوية بالأساس، أن الجزء الأكبر من نسقنا التصوري العادي استعاريٌّ من حيث طبيعته»[3].

وإلى وقت قريب كان يُنظر إلى الاستعارات باعتبارها تعبيرات لغوية منحرفة للمعنى، وفُهمت هذه الاقتراحات في سياق شروط النظرية التقليدية للمعنى؛ حيث تتحدد خصائصها في قدرتها على التلاؤم مع الواقعية الموضوعية. وعلى النقيض من هذه الرؤى الاختزالية، برزت كثير من الدلائل تؤكد أن الاستعارة منتشرة في كل مكان، وأنها غير قابلة للاختزال

(1) *Mark johnson. The Body in the Mind. The bodily Basis of Meaning, imagination, and Reason. p. Xi.*

(2) عبد المجيد جحفة. مدخل إلى الدلالة الحديثة. ص: 48.

(3) جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 21.

ما دامت ترتبط بالخيال؛ فبدون خيال لا شيء في العالم يمكن أن يكون ذا معنًى. بدون خيال لا نستطيع أبدًا إعطاء معنًى لتجربتنا، لن يكون لنا سبيل لتقريب المعرفة من التجربة. إن الخيال الإنساني يضطلع بدور مركزي في كل معنًى، وكل فهم، وكل تفكير[1].

وهكذا سترتبط الاستعارات بالتصورات، وليس بالكلمات والألفاظ، وهذا أهم شيء يجب الاحتفاظ به من نظرية «الاستعارة التصورية»؛ حيث تنتظم الأفكار في شكل أنساق كبرى تحدد كيفية إدراكنا للعالم[2]، ومما يدل على أن الاستعارة ترتبط بالأفكار لا بالألفاظ، أن الاستعارة التصورية نفسها يمكن التعبير عنها بألفاظ مختلفة، فالاستعارة التصورية «الحب رحلة»، يمكن أن تأخذ عدة تعبيرات من قبيل: «وصلت علاقتنا إلى الطريق المسدود»، و«علاقتنا لا تبرح مكانها»، و«إننا نسير في اتجاهين متعارضين»... إلخ؛ فكلها تعبيرات تَؤُول إلى الاستعارة الأولية، أي «الحب رحلة». ولا شك أن العلاقة بين مجال الحب ومجال الرحلة، أو بين المستعار منه والمستعار له، بمصطلحات البلاغة القديمة، ليست المشابهة[3]. يقول لايكوف وجونسون في هذا الصدد:

«إن أهم افتراض قدمناه إلى حد الآن إذن هو: أن الاستعارة لا ترتبط باللغة أو بالألفاظ، بل على عكس ذلك، فسيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها، وهذا ما نعنيه حين نقول: إن النسق

---

(1) *Mark johnson. The Body in the Mind. pp. IX_ iX.*

(2) *نظرًا إلى هذا الطابع النسقي الكلي للاستعارة عند المعرفيين، سيسمي محمد مفتاح نظريتهم للاستعارة بالنظرية الجشطالتية. (ينظر إلى كتابه: تحليل الخطاب الشعري. ص: 103).*

(3) *جورج لايكوف ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد. ترجمة: عبد المجيد جحفة. ص: 185 - 186.*

التصوري البشري مُبَنْيَن ومحدد استعاريًّا، فالاستعارات في اللغة ليست ممكنة إلا لأن هناك استعارات في النسق التصوري لكلٍّ منا»[1].

على أن بناء الأنساق الاستعارية التصورية لا ينفصل عن التجربة الجسدية، التي ستُفهم بطريقة أغنى من الفهم النمطي للموضوعية، فالصورة والتصورات الاستعارية ليست اعتباطية، إنها في الواقع مقيدة بواسطة مظاهر ووظائف أجسادنا وتجربتنا، ثم إنها تُفهم بمعنًى أوسع مما تحاول التصورات الأساسية والمناهج الكبرى أن تقيده فيه، وتضم العاطفة، والانفعال، والتاريخي، والاجتماعي، فضلًا عن الأبعاد اللسانية. ومن هنا يرفض جونسون مفهوم التجريبية الكلاسيكية؛ حيث تُختزل التجربة في انطباعات الإدراك السلبي، فعلى عكس هذا تضم التجربة كل شيء، إنها تشمل: الإنسان-أجسامنا، والمجتمع، واللغة، ووجودنا الفكري، منصهرة في تفاعلات معقدة تشكل فهمنا لعالمنا[2].

ومن هنا سيدافع جونسون عن أطروحته التي يختزلها عنوان كتابه الشهير: «الجسد في الذهن» The Body in the Mind، قائلًا: «الجسد في الذهن هو هذا الاكتشاف لبعض أهم البُنى التخيُّلية المجسدة للفهم الإنساني، الذي يضم شبكة المعاني، والذي يقود إلى أنماط الاستدلال والتفكير في جميع مستويات التجريد. إن غرضي ليس هو أن أحاجج بأن الجسد في الذهن... ولكن أيضًا أن أكتشف كيف يكون الجسد في الذهن، كيف يكون

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 23.

(2) Mark johnson. The Body in the Mind. p. xvi.

بالإمكان، وبالضرورة بعد كل هذا، أن تكون هناك أسس جسدية بالنسبة لكل المعاني المجددة، والتفكير والتخيل»[1].

والواقع أن كتاب «الجسد في الذهن» ليس إلا تطويرًا لنظرية الاستعارة، التي بدأها جونسون مع صديقه لايكوف، وفي هذا الصدد يصوغ جونسون مفاهيم أساسية تفيدنا في بحثنا عن الاستعارة في الرواية، أهمها: خطاطة الصورة Image shemata، يقول جونسون: «هذا الكتاب يهتم خاصة بتطوير موسع لخصائص خطاطة الصورة Image shemata وتطبيقاتها الأساسية في نظرية المعنى الإنساني، والفهم، والعقلانية. الكلمات المفاتيح التي يجب توضيحها هي: خطاطة الصورة، الاستعارة، التخييل... والتجسد»[2].

وهكذا سيتم إعطاء الأولوية للاستعارة في بناء الفكر البشري، فلا تغدو مجرد محسن يُزخرَف به الكلام، بل الأرضية التي تتشكل عليها أفكارنا، وهذا النص لجونسون يغني عن كل توضيح:

«لن أستعمل الاستعارة بمعناها التقليدي باعتبارها فقط محسنًا للكلام. على الأصح، سأحاول تعريفها باعتبارها مذهبًا عامًّا، وبنية أساسية للفهم الإنساني، بواسطتها نفهم عالمنا بشكل مجازي، وسأحاول أن أبرهن بأن الخيال هو قاعدة خطاطة- الصورة، والقدرة التي تنظم تجربتنا... إن غرضنا الأساسي هو تطوير نظرية بنائية حول التخييل والفهم؛ حيث التأكيد على أن أجسادنا هي المفتاح الذي يربطنا بشكل مناسب مع المعنى والعقل»[3].

(1) *Ibid. p. xvi.*

(2) *Ibid. p. xx.*

(3) *Ibid. p. xx_xxi.*

هكذا تغدو الاستعارة أول ما يجب مساءلته عند محاولة تحديد العلاقات التي تربط فكر الأشخاص بمدركات العالم، بما في ذلك المدركات اللغوية، والأعمال التخييلية، يقول جونسون: «في سياق سؤالي عن المعنى والعقلانية في التجربة الإنسانية، فإن أحد أهم اهتماماتي هو فحص السؤال التالي: كيف يمكن لأي شيء: (حدث- شخص- كلمة- جملة- نظرية- **قصة**) أن يكون ذا معنًى بالنسبة لشخص ما...»[1].

وإذا كانت الدراسات السابقة قد طوَّرت الاستعارة في اتجاه نطاقات خارج الأعمال الأدبية، كما فعل ريتشاردز، وماكس بلاك، وبول ريكور، فإن تحديد دورها في تشكيل الفكر وتحديد شبكات المعاني ظل غائبًا حسب مارك جونسون:

«من الواضح الآن أنني أولي أهمية خاصة لدور الاستعارة في دراسة المعنى وتصور الاستدلال. إن استعمالي لمصطلح استعارة المتركز حول الأبعاد المجازية ظل غائبًا عن المقاربات الموضوعية. الكثير من المقاربات التقليدية عالجت الاستعارة كمحسنات كلامية فنية أو خطابية في المقام الأول، والكثير من النظريات الحديثة وسَّعت مجال الاستعارة ليشمل دورها في التفكير العلمي، لكن القليل منها عرفت الاستعارة كمبدأ أساسي في الفهم الإنساني تندرج تحته شبكتنا الواسعة للمعاني الحرفية المتفاعلة»[2].

بهذا ستغدو الاستعارة أساسًا لتغيير نظرتنا للحقيقة وللمعرفة، وهو ما يعني وضع جميع النظريات العقلانية والموضوعية موضع تساؤل، ما دام الذهن متجسدًا ولا واعيًا في غايته، وما دامت التصورات المجردة استعارية

---

(1) Ibid. p. 65.

(2) Ibid. p .67.

بشكل كبير، ومن هنا فلا مجال للحديث عن الموضوعية التي دافعت عنها أغلب النظريات الفلسفية[1].

إن الذهن في ارتباطه بالجسد وبالخيال يعمل على صياغة تصورات وفق مقولات أساسية كبرى، أو نماذج نمطية شبيهة بنظرية الأُطر لفيلمور التي تحدثنا عنها، فـ«كل نموذج نمطي عبارة عن بنية عصبية تسمح لنا بأن ننجز مهمة من المهام الاستنتاجية أو الخيالية، بالنظر إلى مقولة...»[2]، وفي هذا الإطار يصعب أن نفكر بدون استعارات، كما يصعب عزل الفكر الاستعاري عن الفكر غير الاستعاري؛ إن التعبير عن تجاربنا الذاتية يتم عبر مئات من الاستعارات الأولية التي ننتجها بطريقة فطرية لا واعية: «وإذا كنتَ بشرًا عاديًا؛ فإنك ستكتسب حتمًا عددًا هائلًا من الاستعارات الأولية نتيجة تحركك المستمر في العالم وتصوُّرك له»[3].

وإذا كان هذا التغلغل الاستعاري يطبع لغة الحياة اليومية في التعبير عن مختلف تجاربنا، فإن هذا يطرح السؤال حول مدى صلاحية مثل هذا التصور المرتبط باللغة العادية للغة الأدبية، التي تتسم باستعاراتها المبنية

---

(1) يقول جورج لايكوف ومارك جونسون في هذا الصدد: «لا وجود لكائن ديكارتي اثنيني (بعقل وجسد) له ذهن منفصل عن الجسد ومستقل عنه... ولا وجود لكائن كانتي مستقل بشكل جذري، وله حرية مطلقة وعقل متعال يملي بصورة صحيحة ما هو أخلاقي وما ليس كذلك... كما أن الكائن المنفعي الذي تكون عقلانيته عقلانيّة اقتصادية -مع توسيع المنعة إلى أبعد الحدود- لا وجود له... أما الكائن الفينومينولوجي، الذي بإمكانه عبر الاستبطان الفينومينولوجي وحده، أن يكشف كل شيء يمكن معرفته حول الذهن، وحول طبيعة التجربة، فمن قبيل الخيال... ولا يوجد كائن ما بعد بنيوي بدون مركز، كل المعنى عنده اعتباطي، ونسبي كلية، ومحتمل عارض تاريخيًا، غير مقيد بالجسد وبالذهن... ولا وجود لكائن فريغي (نسبة إلى فريغي frege) كما طرحته الفلسفة التحليلية؛ الكائن الذي يُقصَى الفكر عنده من الجسد... لا وجود لما يمكن نعته بالكائن الحاسوبي، الكائن الذي يشبه ذهنه برنامج الحاسوب (البرمجية)، والذي باستطاعته أن يعمل مع أي حاسوب ملائم أو جهاز عصبي... وأخيرًا، لا وجود لكائن تشومسكاوي (نسبة إلى تشومسكي)، كائن لغته محض تركيب، محض شكل معزول ومستقل عن المعنى، وعن السياق...». (الفلسفة في الجسد. ص: 38 - 42).

(2) نفسه. ص: 57.

(3) نفسه. ص: 102 - 103.

على قدر من الانزياح مقارنةً باللغة المعيار؛ يجيبنا لايكوف وتيرنر بأن الاستعارات الجديدة في الشعر تخضع للحالات الاستعارية المتعارفة نفسها في اللغة العادية[1]. إن الاستعارات الشعرية تستعمل الاستعارات التصورية التقليدية نفسها، ولكن بطريقة جديدة مبتكرة، ويتأسس هذا الابتكار الاستعاري في الشعر على جملة من التقنيات، التي يجريها الشعراء على الاستعارات المفهومية التقليدية من قبيل: التمديد Extention، والتفصيل Elaboration، والتركيب والجمع Combination، والتشكيك في الاستعارات التقليدية Questioning[2]؛ ومن هنا فإن الكثير من الاستعارات المستعملة خارج الأدب يمكن أن تجد استمراريتها في النصوص الأدبية، دون أن يعني هذا نزع صفة الإبداعية والانزياح عن الاستعارات الأدبية[3].

إن الاستعارة بهذا ليست ظاهرة مرتبطة بالأدب يحتكرها الشعراء والأدباء، بل ظاهرة مشتركة بين جميع الناس، متغلغلة في تجاربهم الحسية المعيشية[4].

لقد كانت الإضافة الهامة التي أضافها المعرفيون فيما يتعلق بالاستعارة، هي تحريرها من سجن اللغة التي حُبست فيها على امتداد أزيد من أربعة وعشرين قرنًا: «من أرسطو إلى البراغماتيين، فالاستعارة لم تعد لديهم ظاهرة

(1) يؤكد لايكوف وجونسون الطابع الإبداعي للأدب والفن انطلاقًا من الاستعارات التصورية بقولهما: «إن كل نوع من الفن ينتقي بعض أبعاد تجربتنا ويلغي البعض الآخر، والأعمال الفنية تتيح طرقًا جديدة لبنية تجربتنا من خلال الأبعاد الطبيعية، فهذه الأعمال تزودنا بجشطالت تجريبية جديدة، وبذلك فهي تزودنا بانسجامات جديدة. والفن، من وجهة نظر تجريبية، مسألة عقلانية خيالية عمومًا، ووسيلة لإبداع حقائق جديدة». (الاستعارات التي نحيا بها. ص: 219).

(2) George Lakoff, and Mark Turner. More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. p.67

(3) Elena Semino and Gerard Steen. Metaphor in literature. pp. 33-38.

(4) محمد الصالح البوعمراني. دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني. ص: 123.

لغوية ناتجة عن عملية استبدال، أو عدول عن معنًى حرفي إلى معنًى مجازي، بل عملية إدراكية كامنة في الذهن، تؤسس أنظمتنا التصورية، وتحكم تجربتنا الحياتية، وهو ما يعني أن الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصورية لا لسانية»[1].

ويعرف جورج لايكوف ومارك جونسون الاستعارة التصورية بأنها: **«إسقاط نماذج من مجال تصوري معين على مجال آخر، والنتيجة أن الاستعارة التصورية تتيح لنا أن نفكر في المجال الهدف بكيفية لم نكن لنفكر بها، وذلك حين نستخدم نماذج الاستنتاج الخاصة بالسفر، مثلًا، لرسم خلاصات تتعلق بالحب. إن ما يجعل من النسخ تعميمًا أنه يعطي حالات متعددة؛ حيث طرق التفكير في السفر توافق نسقيًّا طرق التفكير في الحب»**[2].

وهكذا تتيح لنا الاستعارة فهم ميدان تصوري (Conceptual domain) عن طريق ميدان تصوري آخر: «حيث يمكن إنجازها كالآتي: «أ» هو الميدان التصوري «ب»، وذلك مثل فهم الحياة عن طريق الرحلة، والجدال عن طريق الحرب، والحب عن طريق النار؛ حيث يسمى الميدان الأول ميدانًا هدفًا (target domain)، والميدان الثاني ميدانًا مصدرًا (domain source).

إن التمشي الاستعاري يهدف إلى تحقيق الفهم، فهم «أ» عن طريق «ب»، أو فهم الميدان الهدف عن طريق الميدان المصدر، وهذا الفهم يتأسس على مجموعة من الترسيمات mapping، فالعناصر التي تكون الميدان «ب»

---

(1) نفسه. ص: 123.

(2) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ص: 134.

تتعلق بتلك التي تكون الميدان «أ»... فإذا نظرنا مثلًا إلى استعارة «الحب رحلة»، فإننا نتعامل مع الحب باعتباره رحلة، له طريق وأمكنة ومحطات وبداية ونهاية...»[1].

وتتأسس هذه الرؤية على جملة من المبادئ، يمكن أن نذكر أهمها في النقاط الآتية:

الاستعارة ذات طبيعة تصورية، وما الاستعارة اللغوية إلا تجلٍّ من تجلياتها.

إن نظامنا التصوري قائم في جزء كبير منه على أسس استعارية.

إن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية، وممارستنا التجريبية.

إن وظيفة الاستعارة هي تمكيننا من تمثُّل أفضل للمفاهيم المجردة، وليس فقط لغايات جمالية فنية.

المشابهة ليست قائمة في الأشياء، بل في تفاعلنا مع هذه الأشياء.

الاستعارات التي نحيا بها هي نتاج تصوراتنا الثقافية، وأي استعارات خارج هذه التصورات الثقافية التجريبية قد تؤدي إلى تعطيل عملية الفهم والتواصل[2].

---

(1) محمد الصالح البوعمراني. دراسات تطبيقية ونظرية في علم الدلالة العرفاني. ص: 124-125.

(2) نفسه. ص: 123 - 124.

6 - الاستعارة في الدراسات الغربية الحديثة للرواية

على الرغم من الإشكاليات التي يطرحها التحليل الاستعاري للسرد، فإن الاستعارة، بمفهومها البلاغي، سواء تم فهمها في إطار مفهوم الاستبدال اللغوي، أم التفاعلي، أم اعتبارها عملية تفكير عابرة للمجالات؛ قد ألهمت بعض الدارسين لفحص إمكانياتها في تحليل الأعمال الروائية.

لقد استلهم ممثلو النقد الموضوعاتي مثلًا -حتى من دون التنصيص على خلفيتهم الاستعارية- الكثير من الاستعارات في دراسة بعض التيمات في الروايات، ويكفي أن نتأمل تحليل باشلار لتيمات: الماء، والنار، والحلم... إلخ؛ لنعثر على استشهادات من أعمال سردية يحلل فيها باشلار سلسلة من الاستعارات ضمن مفهومه الكلي للصورة؛ ففي تحليله لتيمة الماء مثلًا، يستحضر باشلار استعارات البجعة للمرأة العارية في مسرحية فاوست Faust لغوته Goethe؛ «حيث المرأة في الأدب بديل للمرأة العارية»[1]، كما تطغى الصور المائية في رواية سيرافيتا (Séraphita) لهنري بلزاك Balzac H.؛ حيث كانت «استعارات الماء مُقوَّمة بقوة»[2]... إلخ.

---

(1) غاستون باشلار. *الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة*. ترجمة: علي نجيب إبراهيم. ص: 61 - 64.

(2) نفسه. ص: 130.

وينطلق باشلار في تحليله لنفسانية الماء من فرضية وجود صور مشتركة عند المبدعين الذين شملتهم دراسته، شعراء وروائيين... وغيرهم[1].

6 -1- الاستعارة سرد مصغر

حاول فيليب ماريون Philippe Marion إبراز الجسور الرابطة بين الاستعارة والسرد، فبيّن أنه من خلال الاستعارة يمكن تجديد فهمنا للسرد، وفتح آفاق التأويل أمام قراءة العمل الروائي، بل إن الروايات الحديثة لا تكتمل جماليتها إلا من خلال الاستعارة، يقول في هذا الصدد: «يبدو لي أن الاستعارة تُمَكِّن من فهم جيد لوظيفة السرد، وكذلك لأن العديد من سرود «ما بعد الحداثة» Postmodernes لا تزدهر، مهما كان شكلها التواصلي، إلا من خلال تعبيد المسار الاستعاري. الاستعارة يمكن أيضًا أن تكون لدى القارئ أو المشاهد أفقًا لبحث متميز... باحث عن مسالك للتأويل»[2].

ومن هنا تتجاوز الاستعارة حدودها اللغوية المرتبطة بالكلمات لتصبح سيرورة مثل السرد؛ إنهما معًا يتأسسان على عمليتي الخلخلة ثم البناء، فباعتبارهما سيرورتين، فإن الاستعارة والسرد لا يفتقدان إلى نقط مشتركة، وبحسب التعريف البنيوي الكلاسيكي (كريماس، وبارت، وبريمون...)، فإن السرد ينتج عن الإخلال المقصود للتوازن الأولي قصد حله في توازن جديد، أو إن شئنا استحضار صياغة كريستيفا Kristeva؛ إن قلب السرد «علبته

(1) حميد لحمداني. سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر. ص: 37.

(2) *Philippe Marion. Métaphore et Narrativité. p. 10.*

السوداء» لا يمكن أن يخفق إلا في الفضاء-الزمني المُنظِّم لهذا التفكك المؤجل. هذه هي الطبيعة المميزة للسرد. وتتشابه الاستعارة مع السرد في إبراز اختلال توازن أساسي؛ لأنها تثير استعمالًا غير مناسب لعلامة في سياق دلالي، وفي بيئة مرجعية غريبة عنها. الاستعارة هي لا تَوازُن حرفي، لا توازن ناتج عن انبثاق عنصر غريب[1].

وهكذا فإن «اللاتوازن [الاستعاري] هو في ديناميته العميقة لا يفتقد إلى رابط مع الدينامية التي تولد السرد. إن الاستعارة المؤسَّسة على خرق الترتيب الطبيعي تعيد رسم «الواقع»، أو بالأحرى تعيد صياغة تمثيل الواقعي، مثلما أن السرد يعيد تشكيل أساس الوقائع الحقيقية أو المتخيلة»[2].

وإذا كان السرد لا يمكن أن يتم في غياب عمليات التحويل؛ حيث يتأرجح الحكي بين التشابه والتحويل، بين التغير والثبات؛ لأن غياب التغيير سيطبع الحكي بالجمود، وبنوع من التكرار أو «الببغاوية» Psittacisme، في حين أن غياب التشابه يجعلنا بعيدين عن الحكي، فإن «الاستعارة ترتكز أيضًا على دينامية التحويل، وإذن فما التحوُّل غير أن يكون نسقًا من التشابهات والاختلافات؟ فمن جهة، نحن نلتذُّ بالانزياح، والخرق، والاختلاف بهذه الاستعارة.. غير المتوقعة لنوع دلالي «غريب»، ومن ناحية أخرى، نستطيع أن نواجه تسلسلًا وثباتًا بواسطة التشابُه، إذا كان الخرق سافرًا، وإذا فُقد الخيط القائد من التحول إلى التشابه، فإن المتلقي سيصطدم بعدم الفهم،

---

(1) Philippe Marion. Métaphore et Narrativité. p. 11-12.

(2) Ibid. p. 16.

ويتعثر في مآزق التأويل... الاستعارة والسرد يتأسسان جزئيًا على دينامية زمنية واحدة مرتبطة بـ«التغيير»[1].

ومن هنا، ترتبط خطاطة السرد بتطور الاستعارة في الرواية، فالاستمرارية السردية قد تتجسد من خلال تطوير جمل استعارية[2]. وتُرسم اللوحاتُ الوصفية في الرواية بدورها بأصباغ استعارية، ما دامت «لحظات الأوصاف الاستعارية تلائم إذن نوعًا من الاستغراق السردي»[3]، فعلى حين يسعى السرد إلى صرفنا عن الصور الوصفية (اللوحات)، فإن اللوحة تمكننا من التركيز على المقاطع الوصفية في الرواية، وتمكننا الاستعارات، بقدرتها على إبطاء الحكي، من أن نعطي الأولوية مؤقتًا للوحات الوصفية، وذلك كتوقيف مؤقت لحالات التوتر التي تنتظرنا قُرَّاءً في المراحل الموالية للحكي، فـ: «إذا اعتبرنا المراحل الاستعارية الوصفية محطات أو توقفات للسرد؛ فإنها تسهم في إضعاف خطاطة التوتر-الانفراج. إن دورها السردي والتداولي سيكون إذن الإشباع المؤقت للقارئ-المشاهد، دور دائمًا إشكالي؛ لأن قارئ السرد يعرف كم [ينتظره] من مراحل الانفراج في مسار الحبكة، سيُعلَن عنها في التوترات القادمة»[4].

إن الاستعارة بهذا المفهوم تغدو سردًا مكملًا أو موازيًا لسرد القصة، بل

---

(1) *Ibid. p. 13.*

(2) *Ibid. p. 12.*

(3) *Ibid. p. 17.*

(4) *Ibid. p. 17.*

إن: «الاستراتيجيات السردية الأكثر إتقانًا، لا تبرز قيمتها إلا في إطار الفن الذي يبينها بنسج خيوط استعارية داخلية. إن نسيج السرد يُحاك في سمك منسجم مع عمله الاستعاري»[1].

وكما أن القارئ النموذجي يلزمه الربط بين مراحل الحكي ضمن سيرورة القراءة بين عمليتي التذكر والترقب، فإن عليه أيضًا أن يربط بين الاستعارات باعتبارها «سردًا مصغرًا» Microrécit شبيهًا بـ«السرد الأكبر» Macrorécit، وذلك قصد كشف كنوزها المستورة. ولن تتحقق لذة القراءة إلا عند الاكتشاف المتأخر لمعنى النسق الاستعاري في الرواية، ومن هنا لن نفهم الاستعارة معزولة عن سياق السرد، كما لن نفهم استعارات السرد معزولة عن بعضها:

«إن هذه الرؤية الاستعارية الداخلية التي تروم تحديد «سرد مصغر» Microrécit شبيه بـ«السرد الأكبر» Macrorécit: هي أبعد من أن تُفحص من مجرد القراءة الأولى، فعلى العكس؛ إن هذه السرود الصغرى الاستعارية لا تتوضح إلا من خلال إعادة القراءة. إن [كشف] وظيفة الاستعارات يُعتبر مناسبةً جيدة للاندماج في السرد «الأساسي» المعروف سلفًا.

كما أن القارئ النموذجي هو إذن، وبخاصة ذلك الذي يتذكر بحركية، ذلك القادر على حفظ وتذكُّر ما سبق أن قرأه، بإحياء بعض مراحل السرد، وإعطائها معنًى جديدًا من أجل اكتشاف هذا الكنز الاستعاري الداخلي... ولكن من الأكيد أنه المعنى الاستعاري القائم على علاقة المشابهة. إن

(1) *Ibid. pp. 33- 34.*

الاكتشاف المتأخر للمعنى الاستعاري غير المنتظر، هو بدون شك، مصدرٌ لتحقيق لذة النص، لذة إعادة القراءة»[1].

وأمام هذا التغلغل الاستعاري في السرد، لم يكن غريبًا ذلك التمييز الذي أقامه رومان ياكبسون بين أجناس وأساليب الأدب على أساس كلٍّ من الاستعارة والكناية، فالرومانسيون مثلًا كانوا ميالين لاستعمال الاستعارة، بينما كان يميل ممثلو المدرسة الواقعية إلى الكناية، ومن هنا فالفرق بين الاستعارة والكناية يُمكن أن يُستخدم للتفرقة بين أساليب الكلام والكتابة المختلفة[2]، وهي الفكرة التي طورها ديفيد لودج David Lodge منطلقًا من الاستعارة والكناية للتمييز بين التيارات والمدارس الأدبية، مميزًا بدوره بين قطبين هما: قطب الاستعارة وقطب الكناية.

وفي هذا الإطار، عالج العديد من الروايات من قبيل رواية تشارلز ديكنز: المنزل الكئيب Bleak house، ورواية فورستر Forester: الطريق إلى الهند Passage to India. وإذا كان الشعر استعاريًّا والرواية كنائية، خاصة الروايات الواقعية، فإن لودج قد لاحظ مَيل الروايات الحديثة إلى الاستعارة، مما تُفصح عنه بعض عناوينها ذات المسحة الاستعارية من قبيل رواية: قلب الظلام Heart of Darkness؛ ومن هنا يمكن التمييز بين الكُتَّاب الاستعاريين والكُتَّاب الكنائيين[3].

---

(1) *Ibid. pp. 20-21.*

(2) *Jakobson. Roman. Two aspects of language. pp. 78-79.*

(3) *Lodge David. The modes of Modern writing : Metaphor ; Metonymy, and the typology of Modern Literature. p. 124.*

وهكذا ظهرت الكثير من الدراسات التي اهتمَّت بحضور الاستعارة في الرواية، فعلى سبيل المثال: «بَيَّن جوتلي Gotly من خلال دراسة كمية وإحصائية نادرة في عام 1997، أن الرواية تحتل المرتبة الثانية من بين الأجناس الأدبية المستعملة للاستعارات المبتكرة؛ حيث تحتل المرتبة الثانية (بنسبة 28%)، في حين يحتل الشعر الغنائي المرتبة الأولى (بنسبة 58%)، في حين جاءت إعلانات المجلات في المرتبة الثالثة (بنسبة 22%)..»[1].

كما رصد ورث Werth حضور الاستعارة في رواية إ. م فورستر E. M Forester «الطريق إلى الهند» Passage to India؛ حيث أدت الاستعارات في الرواية وظيفة التعبير عن الأعراق والأديان والألوان في الهند، والصراع فيما بينها، وذلك عبر أنماط من الاستعارات الكبرى Mega Metaphors ممتدة عبر النص الروائي[2].

6 -2- الاستعارة في الرواية
من السياق إلى النسق المعرفي

يعد ظهور كتاب «الصورة في الرواية» لـ«ستيفن أولمان»، من الكتب الهامة التي نبهت إلى أهمية الصورة -الاستعارة والتشبيه خاصة- في تحليل العمل الروائي، وذلك قبل أن تهيمن مفاهيم الدراسات المعرفية للاستعارة، مع ظهور كتاب «الاستعارات التي نحيا بها»، الذي تحدثنا عنه سابقًا.

(1) إيلينا سيمينو. الاستعارة في الخطاب. ترجمة: عماد عبد اللطيف وأحمد توفيق. ص: 105-106.

(2) إيلينا سيمينو. الاستعارة في الخطاب. ص: 151.

انطلق أولمان من اعتبار عمله أساسًا لكشف أسلوبية الرواية من منظور التشبيهات والاستعارات، سواء تعلق الأمر بتحديد الموضوعات الرئيسية للرواية، أم برسم شخوصها؛ حيث «يحدث في الغالب أن يعتمد كاتب على التشبيهات والاستعارات لتشكيل الموضوعات الرئيسية لروايته بأقصى ما يمكن من الدقة والقدرة التعبيرية، ونتيجة لذلك فإن الصورة تفضي بالناقد مباشرة إلى جوهر العمل الفني، ويمكن للاستعارات الملتفة حول هذه الموضوعات المركزية أن تتطور إلى رموز كبرى... [كما] تعد الصور أنجع الوسائل الأسلوبية في رسم الشخوص الإنسانية؛ إنها علامة تدل على السمات المميزة للشخصيات التي تستعملها»[1].

وقد انصب عمل أولمان، في كشف أنواع الصور ومصادرها ووظائفها، على مجموعة من الروايات لأربعة كُتاب هم على التوالي: أندريه جيد André Gide، وآلان فورني Alain Fournier، ومارسيل بروست Marcel Proust، وألبير كامو Albert Camus. ولعل الجديد الذي قدَّمه أولمان في هذا الصدد هو ربط الصورة ووظائفها بالسياق العام للرواية؛ إذ «إن الصور، وعناصر أسلوبية أخرى، ينبغي أن تُقدَّر في السياق الكلي للرواية؛ حتى يتم تثبيت وظيفتها في البنية الكلية للعمل وتأثيره»[2]، بل «إن السياقات التي يستخدم فيها الكاتب الصور لا تقل أهمية عن المنابع التي يستقيها منها»[3].

لقد عمل أولمان على تتبع تواتر الصور نفسها على امتداد النص الروائي،

---

(1) ستيفن أولمان. الصورة في الرواية. ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال. ص: 18-19.

(2) نفسه. ص: 18.

(3) نفسه. ص: 266.

مما يمكن اعتباره تنبيهًا إلى اشتغال الأنساق الاستعارية، وهو في هذا يستحضر المقولة الشهيرة لأرسطو حول عبقرية الاستعارة، ورأي مارسيل بروست حول مركزية الاستعارة في الأسلوب الروائي: «إن مقولة بروست المأثورة: «أظن بأن الاستعارة وحدها بإمكانها أن تمنح نوعًا من الخلود للأسلوب»، لم تكن من باب المجازفة، وإنما كانت تعبيرًا عن قناعة قوية وثابتة... ففي مقطع من «الزمن المستعاد» ترقى الاستعارة بحيث تغدو مبدأً أساسيًّا في الخلق الأدبي، يوازي في أهميته قانون النسبية في العلم»[1].

إن الصور الثقافية واستعارات العمى والظلام عند أندريه جيد، والصورة الطبية وصور المجال الفني عند بروست، واستعارات البحر عند فورنيي، واستعارات المرض عند كامو... كلها تشتغل وفق نسقية ترتبط بذهنيات الشخصيات وتطور أحداث الرواية، وفي هذا الصدد يربط أولمان تردد بعض الاستعارات وتواترها في العمل الروائي بالمؤلف نفسه، وتكوينه الثقافي، ومحيطه الاجتماعي؛ فـ: «ليس من المدهش إطلاقًا أن يمثل المرض والطب، بشكل خاص، مصدرًا غزيرًا لصور بروست؛ فقد كان أخوه وأبوه طبيبين بارزين، كما أنه كان رجلًا ذا صحة ضعيفة يعاني من شبه عجز، ويعيش في خوف دائم من المرض والموت...»[2].

وقد قدَّم أولمان فضلًا عن التصور النسقي لاشتغال الاستعارة في الرواية، بعض التصورات التي ستشكل فيما بعدُ أساسًا لفهم الاستعارة مع المعرفيين، لعل أهمها هو الكشف عن التجسد الذي يمكن أن تتخذه الأفكار المجردة في الصور الاستعارية، والتي تغدو مرتبطة بالخيال، بحيث يستحيل تأويلها

(1) نفسه. ص: 182.

(2) نفسه. ص: 191.

حرفيًّا، وهو تأكيد لدور الخيال في بناء الاستعارات، كما أكد كلٌّ من لايكوف وجونسون، يقول أولمان في هذا الصدد: «إن تصوير الظواهر المجردة من خلال ألفاظ ملموسة، وتشبيهها بالكائنات الحية يُعدُّ من أشكال الاستعارة المتواترة، وهذه الصور البلاغية بطبيعتها تَحُول دون إمكانية تأويلها حرفيًّا»[1].

وقد كان بالإمكان أن تكشف نتائج هذا التحليل عن معطيات أكثر عمقًا في كشف اشتغال الأنساق الاستعارية، لولا أن أولمان ظل يحتفظ بمفهوم الاستعارة باعتبارها إبدالًا. ومع كل ذلك، قدَّم في دراسته للصور في الاستعارة أفكارًا سوف تترسخ مع التصور المعرفي للاستعارة. إن تصوير النور كسائل[2]، واستعارة العمى للخطيئة[3]، واستعارة الشكل الهندسي للرواية[4]، واستعارة المال للأخلاق وللعاطفة[5]، واستعارة البحر الهائج للمغامرة[6]... وغيرها من عشرات الاستعارات التي كشفها أولمان، كلُّها استعارات تشتغل في نسقية الروايات التي توظِّفها.

كما قاد التحليل الاستعاري للروايات إلى كشف بعض الاستعارات الاتجاهية (orientational metaphors)، التي سيحددها فيما بعدُ لايكوف وجونسون، مثل استعارة: «عال - منخفض»؛ حيث تُصوَّر السعادة مثلًا في فضاء أعلى، والشقاء في الهاوية أو الحضيض[7]؛ ففي تحليله لرواية «السقطة» لألبير كامو، يكشف

(1) نفسه. ص: 164 - 165.

(2) نفسه. ص: 28.

(3) نفسه. ص: 96.

(4) نفسه. ص: 34.

(5) نفسه. ص: 114 - 116.

(6) نفسه. ص: 201.

(7) جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 34 - 37.

أولمان ولع الشخصية الرئيسية بالأماكن المرتفعة، التي تعد تعبيراً استعارياً عن حالتها المرضية وغرورها، ورغبتها في التفوق على الآخرين:

«أهم الاستعارات التي يستعملها كلامونس... صورة العلو. إنه شخص مولع بالأماكن المرتفعة، سواء من الناحية الفيزيائية، أو من الناحية الأخلاقية... هكذا تصبح صورة العلو، التعبير الاستعاري الأسمى لهذيان كلامونس وغروره المَرضي، في أشكال متعددة، الحافز الأول لوجوده ككل»[1].

ومن الاستعارات التصورية التي ألمح إليها أولمان تصوير الزمن كشيء متحرك، وهي استعارة أبرز كلٌّ من لايكوف وجونسون تحكُّمها في تفكيرنا حول الزمن؛ حيث إن: «الزمن في الإنجليزية [وفي العربية أيضًا] مُبَنيَن بواسطة استعارة: الزمن شيء متحرك، والمستقبل يتحرك باتجاهنا»[2]، وهكذا بيَّن أولمان في تحليله لرواية «الزمن الضائع» لبروست، كيف أن هذا الأخير يصوغ من خلال حركة السوائل استعارات رائعة عن الزمن، من قبيل تشبيه مرور الزمن بجريان نهر[3]، بل إن استعارة «الأفكار أغذية» التي تعكسها تعبيرات: تذوقت الأفكار- وأفكار فجة- وفتات الفلسفة- وأفكار مطبوخة- ولا أهضم أفكاره... مما أوضحه لايكوف وجونسون في كتابهما[4]، قد انتبه إليها أولمان في تحليله لمصادر الصورة عند بروست[5].

وعلى غرار ياكبسون الذي يتخذ من الاستعارة والكناية معيارين للتمييز

(1) ستيفن أولمان. *الصورة في الرواية*. ص: 371 - 373.

(2) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الاستعارات التي نحيا بها*. ص: 60.

(3) ستيفن أولمان. *الصورة في الرواية*. ص: 210.

(4) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الاستعارات التي نحيا بها*. ص: 66.

(5) ستيفن أولمان. *الصورة في الرواية*. ص: 234 - 235.

بين الأجناس والتيارات الأدبية، يُميز أولمان الأساليب الروائية على أساس كلٍّ من التشبيه والاستعارة؛ حيث يلائم التشبيه الروايات التصويرية الواقعية، في حين تسعى الروايات الحديثة إلى توظيف الاستعارة:

«هناك سمة خاصة في صور آلان فورنيي، وهي تغليبه للشكل الصريح على الشكل المضمر، أي التشبيه على الاستعارة، وهي نزعة طبيعية لدى كُتَّاب يسعون إلى أسلوب تصويري بسيط ومباشر، بينما يُفضِّل الروائيون الذين يسعون إلى ترويع القارئ وإحداث تأثيرات صادمة، بواسطة وضع عناصر متباعدة موضع تجاور، الشكل المضمر والأكثر تركيزًا [الاستعارة]»[1].

وفي موضع آخر، أشار أولمان إلى ملاءمة بعض المصادر الاستعارية للأدب مقارنة بمصادر أخرى؛ ففي تحليله لروايات بروست لاحظ مثلًا ملاءمة صور الفن للرواية أكثر من صور العلم والطب[2].

لقد بيَّن أولمان أن الاستعارة في الرواية، ليست ترفًا أسلوبيًّا، بل لها دور أساسي في بناء بعض العناصر المُكوِّنة للرواية ذاتها، وذلك من قبيل صعوبة

---

(1) نفسه. ص: 174.

(2) يقول أولمان: «إن بروست يقبل المجازفة باستخدامه لهذا العدد الكبير من صور الفن؛ فالمخاطر مختلفة بالطبع، غير أن المجازفة هنا تبقى أقل خطورة على وجه العموم، فصور الفن يمتصها العمل الأدبي بسهولة أكثر من صور العلم والطب. إنها بمثابة المادة التي تُصنع منها الرواية، ومع ذلك فهي لا تخلو من مخاطر، ولن يُقَدِّر حق هذه الصور إلا قارئ من نوع خاص... المزايا العظيمة لصور بروست من مجال الفن تفوق هذه النواقص... وفي مقدمة هذه المزايا هناك الدقة والملاءمة، والتأثير الحي والملموس لعدد كبير من الصور، فقد نجح بروست بفضل وضوح وذكاء رؤيته الاستعارية، وبراعته الفنية الفائقة، في معالجة التماثلات، وفي تبليغ فوارق دقيقة تستحيل صياغتها بشكل آخر... وعلاوة على هذا تتسم الصور المستمدة من الفن بوظيفتين إضافيتين مهمتين، فالمفارقات الدائمة بين الأعمال الفنية وبين الحوادث والمشاهد والأشخاص العاديين ترفع من شأن هؤلاء، وترقى بهم إلى مجال القيم الأكثر ثباتًا، وتنشر جوًّا من الجمال والعشق لكل ما هو جميل. ويمثل هذا إلى جانب الخاصية الشاعرية التي تميز الكثير من الصور، مساهمة متميزة في تحديد الأثر الإستطيقي للكتاب. وثمة وظيفة أخرى تميز التماثلات المستمدة من الفن، ذلك أنها تضع أشكال الواقع المتغيرة في مقابل القوانين والمعايير الفنية؛ مما يُظهر أهمية الفن البالغة وأولويته». (نفسه. ص: 241 - 244).

التعبير عن الزمن المجرد في غياب التشخيص الاستعاري؛ ففي تحليله لرواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست، يوضح أولمان هذه المسألة قائلًا:

«إن لمفهوم الزمن أهمية أولية في بنية الصور لدى بروست، فهو الموضوع المركزي لكتابه الذي يدين له بالعنوان.. وكان لا بد لهذا الاهتمام المستغرق بالزمن وأعماله أن يستفزَّ قدرة بروست التصويرية. وفي الحقيقة، تُعد تجربة الزمن موضوعًا دائمًا للصور ما دامت مجردة ومتملصة، بحيث يستعصي على المرء الحديث عنها دون اللجوء إلى اللغة المجازية. **إن الاستعارة هنا أداة ضرورية للتعبير والفكر...**»[1].

ولا يخفى أن ربط الاستعارة بالفكر في النص السابق يعد إشارة هامة، ستقود فيما بعد مع النظرية المعرفية إلى التخلي عن ربط الاستعارة باللغة، واعتبارها مرتبطة بالأفكار؛ ومن هنا تغدو الصور معبرة عن الشخصيات، حيث تملك كل شخصية أسلوبها ولغتها وتصوراتها التي تجد لها منفذًا في الاستعارة:

«كل شخصية عند بروست تملك لغتها الخاصة... فقد صَوَّر كلامَ عدد من الشخصيات الرئيسية والثانوية، على حد سواء، بحيوية كبيرة وضبط جاهد. إن نطقها ونحوها، وتعبيراتها المفضلة، وأساليبها المميزة وُضعت في مقابل خلفية طَبَقتها وجِيلها وشخصيتها... حتى إنه ليبدو للمرء أنه يسمع صوت كل شخص... وتُعد الصور من بين أدوات الخطاب الانفعالي الأكثر قوة، فالأحاسيس العنيفة تنزع، بشكل طبيعي، إلى أن تجد منفذًا في الاستعارة والغلو»[2].

---

(1) نفسه. ص: 286 - 287.

(2) ستيفن أولمان. *الصورة في الرواية*. ص: 292 - 293.

ويعد كتاب «الاستعارة في الخطاب» Metaphor in Discourse للكاتبة إيلينا سيمينو Elena Semino، الصادر عام 2008، من أبرز الكتب التي قاربت الاستعارة في الرواية، وهي تنطلق من نظرية لايكوف وجونسون حول الاستعارة التصورية، مُرجعةً الحديث عن البُعد الإدراكي للاستعارة إلى أرسطو نفسه، على الرغم من أنه يُقدَّم كمصدر للأفكار الخاطئة حول الاستعارة، كما ألَمَحتْ إلى إرهاصات البُعد المعرفي للاستعارة وكلية وجودها اللغوي عند جملة من الفلاسفة واللغويين الأوربيين على مدار قرون، من أمثال: جون لوك، وإمانويل كانط، وهارلاد فينريش. وريتشاردز، وماكس بلاك... إلخ[1].

في هذا الإطار طورت الكاتبة مفهومًا للاستعارة يصلح لتحليل الخطاب عبر ما عرف تقليديًّا بـ«الاستعارة الممتدة» extended Metaphor؛ إذْ «يمكن أن تُرى [الاستعارة] بوصفها نمطًا من التجمع، حيث تُستخدم العديد من التعبيرات الاستعارية التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، أو تستدعي نفس مجال المصدر مجاورة لبعضها البعض مكانيًّا في علاقة بنفس الموضوع، أو بعناصر من نفس المجال المستهدَف»[2]، مُستحضرِةً في هذا الصدد نسقية Systematicity التعبيرات الاستعارية، كما قدَّمها كاميرون، الذي ميز بين ثلاثة أنساق استعارية:

- «النسقية المحلية، تنطبق عندما تكون استعارة أو استعارات لغوية معينة مقصورة على نص واحد أو حدث خطابي واحد.

(1) إيلينا سيمينو. *الاستعارة في الخطاب*. ص: 35 - 36.

(2) نفسه. ص: 66.

نسقية الخطاب، عندما تُستخدم استعارات لغوية معينة داخل «جماعات خطاب» Discourse communities معينة...

النسقية الكونية [تتحقق] عندما تحدث استخدامات معينة للاستعارة عبر عديد من الأنواع والخطابات، كما هو الحال في الاستعارات المكانية للزمن»[1].

وفي هذا الإطار حدَّدت الكاتبة، جملة من الوظائف للاستعارة في الخطاب، أهمها:

وظيفة التفكير في شيء بمفردات شيء آخر، وهي الوظيفة التي تحدث عنها جونسون ولايكوف، كما سبق.

وظيفة تمثيل أبعاد معينة من الواقع، فـ«الاستعارة يمكن أن تُستخدم للإقناع بصياغة مفاهيمية جديدة للواقع، وتبريرها، وتقييمها، وشرحها، والتنظير لها، وتقديم صياغة مفهومية جديدة لها، وهلم جرًّا... ويمكن أن ترتبط هذه الاستخدامات التمثيلية للاستعارة بالوظيفة الفكرية ideational للغة عند مايكل هاليداي، التي تتعامل مع دور اللغة في فهم الواقع وبنياته»[2].

الوظيفتان: «بين- الشخصية interpersonal، والنصية textual، وهما تتعلقان بإنشاء العلاقات الاجتماعية والشخصية في التفاعل، وبإنشاء النصوص بوصفها وحدات متماسكة من الاستعمال اللغوي. يمكن أن تُستعمل

(1) نفسه. ص: 53.

(2) نفسه. ص: 78.

الاستعارة في إنشاء العلاقات بين- شخصية والتفاوض حولها، على سبيل المثال، عندما تُستخدم للتعبير عن اتجاهات ومشاعر، وتسلية أو اندماج، أو تعزيز الحميمية، أو تنقل الفكاهة، أو تحافظ على الوجه الإيجابي للآخرين أو تهاجمه، أو تمكن من الانتقال من موضوع إلى آخر... ويمكن أن تسهم الاستعارة كذلك في البناء الداخلي لنص ما وعلاقاته النصية»[1].

الوظيفة الإيديولوجية: حيث تنطوي الاستعارة على نسق من المعتقدات والقيم يتأسس على سلسلة من النماذج المعرفية. إن تعريف الاستعارة من المنظور المعرفي باعتبارها تفكيرًا في شيء بمفردات شيء آخر؛ ينطوي غالبًا على اتجاهات وتقييمات محددة؛ وذلك بإبراز بعض الجوانب وإخفاء جوانب أخرى: «فاستعارة «الحجاج حرب»، على سبيل المثال، تُبرز الأبعاد التنافسية والصراعية للحجج، وتخفي أبعادها التعاونية والبناءة»[2].

وحيث إن الاستعارة تلعب دورًا هامًّا في التعبير عن أكثر تجاربنا الذاتية حميمية؛ كالتعبير عن المشاعر، وردود الأفعال، والأحاسيس الجسدية، وخاصة الإحساس بالألم...»[3]؛ فإن هذا يجعلها أداة ضرورية لدراسة ما يدور في أذهان الشخوص في الروايات والمسرحيات، من ناحية، ولبيان التناقضات والاختلافات بينها من ناحية أخرى.

وقد اعتمدت سيمينو على ما تراكم من دراسات في هذا الموضوع، الذي يربط الاستعارات بتفكير الشخصيات، مؤكدةً بأن «الروائيين يستطيعون

---

(1) نفسه. ص: 79.

(2) نفسه. ص: 81 - 82.

(3) نفسه. ص: 95.

استخدام الأنماط الاستعارية المتميزة والمنتظمة من أجل التعبير عن وجهة نظر إحدى الشخصيات، أو طريقة تفكيرها، فعلى سبيل المثال: تتميز طريقة سرد بروميدين في روايته «طارق فوق عش المجانين»، باستخدام الاستعارات التي لها علاقة بالآلات Machine Metaphors . كما يتميز الأسلوب السردي الذي يستخدمه كليج Clegg في رواية فاولز Fowles الشهيرة «جامع الفراشات»، باستخدام عدد من الاستعارات لها علاقة بالفراشات... ويظهر هذا التميُّز الاستعاري في القصة التي كتبتها فيرجينيا وولف تحت عنوان «لابين ولابينوفا» Lappin and Lapinova؛ حيث تستخدم بطلة القصة، وتدعى روزاليند Rozalind، عددًا من الاستعارات تتضمن ذكرًا للأرانب؛ لتعبر عن وجهة نظرها شديدة الخصوصية في هذه الدنيا»[1].

ومن الروايات التي وقفت الكاتبة عند دراسة نسقها الاستعاري رواية «أوقات عصيبة» Hard Times، التي كتبها تشارلز ديكنز Charles Dickens، حيث تستولي على تفكير الشخصيات استعارة «السُّلَّم»؛ «فمثلًا نجد شخصية مثل شخصية باوندربي Bounderby تسكنها فكرة الطبقات الاجتماعية؛ لذلك نجده طوال الوقت يشير إلى فكرة السلم الاجتماعي Social Ladder، وأنه يرتقي في هذا السلم. كما أن مديرة منزله، السيدة سبارسيت Sparsit ، تتخيل وجود درج عملاق الحجم في قاعة هوة سحيقة...»[2].

كما وقفت سيمينو عند الاستعارات ودورها في رسم الشخصيات في رواية «الشوكولا»، (الصادرة في عام 1999)، والتي كتبتها جوان هاريس

(1) نفسه. ص 168.

(2) نفسه. ص: 170 - 171.

(روائية معاصرة من أصول إنجليزية)، وفي هذه الرواية تعكس الشخصيتان الرئيسيتان «رينود» و«فيان»، من خلال الاستعارات، تصوُّرينِ مختلفينِ عن الحياة؛ ففيان تصف الحياة بأنها رحلة: «رحلة هروب طويلة من هذا العالم... ومن ثم يمكننا القول إن الطريقة التي تسرد بها فيان قصتها تشير إلى الاستعارة المألوفة، والتي تشير إلى أن الحياة عبارة عن رحلة Life is a journey»[1]. أما شخصية رينود، فتستحوذ عليها الاستعارات المستمدة من عالم الحيوان؛ حيث يصف الناس على أنهم قطيع Folck؛ ومن ثم فإن الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية يعكسان من خلال الاستعارة موقفين مختلفين في تعاملهما مع الطبيعة[2].

(1) نفسه. ص: 172 - 183.

(2) نفسه. ص: 184.

7 - إشكاليات تسريد الاستعارة في الرواية

قبل ختم هذا الفصل الذي قارب العلاقة التي جمعت السرد بالاستعارة، عبر تاريخ البلاغة، لا بد من التوقف للحسم في بعض الإشكاليات التي ترتبط بدراسة الرواية دراسة استعارية:

الإشكالية الأولى تتلخص في السؤال الآتي: إذا كانت الاستعارة سمة ملازمة للغة اليومية أو اللغة المعيار من منظور الاستعارة التصورية التي نتبناها في هذه الدراسة، فما الذي يميزها عن الاستعارات الأدبية؟ وهل يمكن الاقتصار على ربط الاستعارات المبتكَرة بالأدب، الذي يحقق وحده الانزياح عن المعيار؟

لقد واجه كلٌّ من لايكوف وتيرنر Lakoff R. and Turner. M هذا الإشكال المتعلق بالفرق بين الاستعارات الأدبية وغير الأدبية، فأوضحا بأن الفكر الشعري Poetic though يستعمل الاستعارات التصورية نفسها السائدة في اللغة العادية، ولكن بطريقة جديدة ومبتكرة؛ ومن ثم فالفرق بين الاستعارة الأدبية وغير الأدبية لا يكمن في التصورات الاستعارية في حد ذاتها، بل في طريقة التعبير عنها[1]، وقد عرضنا لرأيهما في الفصل الأول.

---

(1) George Lakoff, and Mark Turner. More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor p. 67.

وبهذا فالانزياح الذي تحققه الاستعارة لا يتعلق باستعارات تصورية جديدة، بل بالابتعاد عن مجموعة الاختيارات المألوفة باختيار جديد، يضفي على الاستعارة التصورية نفسها طابع الغرابة والابتكار[1]؛ «وطبقًا لهذه الرؤية، فإن الاستعارة تنشأ في اللغة المستخدمة في الحياة اليومية، ثم يستخدمها الشعراء سعيًا وراء إحداث تأثير معين... بما أن الشعراء في نهاية الأمر هم أفراد ينتمون لثقافتهم؛ فإنه من الطبيعي أن يستخدموا هذه الاستعارات لكي يتمكنوا من التواصل والاتصال مع قُرَّائهم»[2].

أما الإشكالية الثانية، فتتعلق بقدرة الاستعارة على تحليل الرواية التي تتأسس على عناصر أكثر أهمية من التصوُّرات الاستعارية من قبيل: الحبكة، وتسلسل الأحداث، وخطاطة السرد، والشخصيات، وأشكال التبئير، وتجليات الفضاء والزمن السرديَيْن... إلخ. بعبارة أخرى: كيف يمكن للخطاطات الاستعارية أن تفيد في كشف الخطاطات السردية؟

لحل هذا الإشكال، يلزم استحضار الوظائف السردية للاستعارة؛ إذ إن الاستعارات تعد من الوسائل الأكثر قدرة على استبطان العوالم النفسية للشخصيات، والتعبير عن رؤاها للعالم، ومن هنا «يمكن استغلال الأنماط الاستعارية بشكل أكثر تحديدًا؛ للتعبير عن وجهات نظر الشخصيات الأدبية في الحياة، ولإلقاء الضوء على عاداتهم الذهنية المميزة لهم»[3].

يضاف إلى ما سبق، قدرة الاستعارات على التصوير والوصف؛ حيث يمكن الحديث عن الوظيفة التصويرية للاستعارة، من خلال تلك الاستعارات التي

(1) إيلينا سيمينو. الاستعارة في الخطاب. ص: 129.

(2) إيلينا سيمينو. الاستعارة في الخطاب. ص: 103 - 104.

(3) نفسه. ص: 153.

أطلق عليها لايكوف وتيرنر الاستعارات التصويرية image metaphors، وهي الاستعارات التي تشتغل مثل لوحات من الصور المرئية[1]، مُشكِّلة محطات لتوقف السرد؛ لخَلْق نوع من المؤالفة والمخالفة بين استمرار الخط السردي وتوقفه[2].

الإشكالية الثالثة تتعلق بقدرة الاستعارة على تجسيد التصورات التي تنبني عليها نصوص ممتدة مثل الرواية، خاصة في ضوء الدراسات السائدة عن الاستعارة، والتي تعتبرها مكونًا لغويًّا يرتبط بالكلمات أو بالجمل، وليس بالنصوص أو بالخطاب.

لمعالجة هذا الإشكال، لا بد من التأكيد على أن الاستعارات في الرواية لا يمكن أن تُدرس قِطَعًا خِطابية معزولة، بل لا بد من رصْد تحولات الاستعارة التصورية نفسها وامتداداتها في الرواية ككلٍّ. وفي هذا الصدد يمكن الإحالة على الظاهرة المعروفة تقليديًّا بـ«الاستعارة الممتدة» extended Metaphor: «حيث تُستخدم العديد من التعبيرات الاستعارية التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، أو تستدعي نفس مجال المصدر مجاورة لبعضها البعض مكانيًّا في علاقة بنفس الموضوع، أو بعناصر من نفس المجال المستهدف...»[3]؛ ومن هنا ذهب ستيفن أولمان إلى اعتبار الاستعارات المتمحورة حول موضوع معين أحد الاختيارات التي يستطيع بها الكُتَّاب تبئير أعمالهم حول موضوعات مركزية معينة[4].

---

(1) Lakoff R. and Turner M. More than cool Reason: A field Guide to Poetic metaphor. p.p. 89-96.

(2) Philippe Marion. Métaphore et Narrativité. p. 16.

(3) إيلينا سيمينو. الاستعارة في الخطاب. ص: 66.

(4) نفسه. ص: 18 - 19.

ويُقدِّم لنا المنظور السيميائي حلولًا ناجعة لإدراج الاستعارة في السرد؛ ففي حديث كريماس عن الدلالة في السيميائيات، ينطلق من وجود موضوعات ثقافية مشتركة، تنتظم في خزان ثقافي يتحكم لاحقًا في أشكال سلوكات مخصوصة وأشكال خِطابية خاصة[1]، وهذا المسار التوليدي للدلالة هو ما يحدث في السرد[2].

هكذا يمكن القول إن الاستعارات النووية تشتغل وفق هذا الشكل التوليدي للدلالة، انطلاقًا من الخزان الثقافي المشترك، والذي يولد استعارات تصورية موحدة، وصولًا إلى التحققات الخطابية، والتي تتميز بإضفاء طابع فردي على هذه الاستعارات المفهومية. وفي مجال الإبداع الروائي، يتدخل الخيال ليضفي نوعًا من الجدة على هذه الاستعارات المفهومية؛ وبهذا يمكن الكشف عن «المنطق العميق الذي يظهر في الحكايات تحت غطاء الخطابي التصويري»[3].

ويوضح سعيد بنكراد سيرورة هذه التحولات من الدلالة المجردة إلى التحققات السردية في سيميائية كريماس، قائلًا: «كيف يتم الانتقال إذن

---

(1) سعيد بنكراد. السيميائيات السردية، مدخل نظري. ص: 44 – 50.

(2) يقول بنكراد في هذا الصدد: «من حقنا، تبعًا لهذا التصور، أن نتساءل عن موقع النص السردي ببنياته وتجلياته المتنوعة من هذا المسار: كيف يمكن رد النص السردي، ببُعده التشخيصي التصويري، إلى بنية دلالية منطقية سابقة عنه في الوجود ومولدة له؟ كيف يمكن التحول من المفهومي المجرد إلى المشخص المحسوس؟». لحل هذه الإشكاليات يميز كريماس بين «المستوى السطحي للنص، في تجلياته الخطية المباشرة، كما يقرؤه أي قارئ عادي»، والمستوى العميق المرتبط بـ«الفكرة» التي يحاول أن يعبر عنها النص»: «وفي هذا الاتجاه يقترح [كريماس] للانتقال من المستوى الأول إلى المستوى الثاني مسارًا توليديًا يقودنا من البنية الدلالية المنطقية إلى التمظهر النصي، عبر محطات تخضع لجملة من المقتضيات. وما دام الحديث عن السردية، هو بشكل من الأشكال، الحديث عن السيميائيات باعتبارها علمًا عامًا للدلالة، فإن شروط إنتاج النص السردي لا تنفصل عن شروط إنتاج الدلالة باعتبارها سيرورة في الوجود، وفي الاشتغال». (نفسه. ص: 49 – 51).

(3) نفسه. ص: 60.

من النموذج التأسيسي إلى ما يشكل قصة تُدرك كمجموعة من العناصر المشخصة: (زمان، مكان، شخصيات... إلخ)؟ وبعبارة أخرى: كيف يمكننا خلق نص سردي انطلاقاً من بنية دلالية بسيطة؟

إن هذا الانتقال ممكن من خلال عملية التسريد، أي من خلال إعطاء بُعد سردي لمقولة بالغة العمومية والتجريد»[1].

وبهذا يمكن لوحدة معنوية أن تشكل كوناً دلالياً صغيراً يحكم كل التحولات في العمل السردي، بحيث يمكن الحديث عن وجود بنية دلالية مولدة للنص السردي وسابقة عليه، وعلى غرار منظري الاستعارة التصورية، يربط كريماس هذه البنيات الدلالية بالتجربة، وبالسلوك الإنساني والممارسة الاجتماعية، فليس السلوك الفردي سوى تحقُّق خاص لسلوك عام[2].

(1) نفسه. ص: 51.

(2) نفسه. ص: 53 – 55.

الفصل الثاني

الأنساقُ الاستعارية ووظائفها

في روايات أحلام مستغانمي

إن أبرز سمة تميز روايات أحلام مستغانمي هو الحضور القوي لـ«الفكر الاستعاري»، الذي يبسط هيمنته منذ العنوان؛ فـعناوين ثلاثية أحلام مستغانمي التي ستشكل المتن التطبيقي الأساسي لهذا الفصل: «ذاكرة الجسد»، و«فوضى الحواس»، و«عابر سرير»، كلها عناوين ترشح بتصورات استعارية؛ حيث التفكير في الجسد من خلال الذاكرة الإنسانية، بما يحمله ذلك من قلْب الدَّور التجسيدي للاستعارة؛ إذ يتعين فهم المجسد من خلال المجرد، وحيث تتخذ الحواس شكل الأشياء المشتتة المطبوعة بالفوضى وعدم التنظيم، وحيث يتم التفكير في السرير من خلال طريق العبور. وإذا كان العنوان الأخير يمكن رده إلى الاستعارة التصورية المألوفة التي تعتبر الحب رحلة؛ فإن استعارتَيْ «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» قد يصعب إرجاعهما إلى استعارات تصورية مشتركة في الثقافة المتداولة المتجسدة في اللغة اليومية، مما ينبئ عن الطابع الابتكاري للاستعارات الأدبية.

لقد كان تلقي الرواية الأولى لأحلام مستغانمي «ذاكرة الجسد» موَجَّـهًا بهذا الفكر الاستعاري، الذي غالبًا ما يرتبط بالشعر وليس بالرواية أو باقي الأنواع النثرية، ولا أدل على ذلك من أن تُتهم أحلام بأنها نحَلت هذه الرواية، وبأن كاتبها الحقيقي هو الشاعر المعروف «نزار قباني»، ما دامت الرواية من بدايتها إلى نهايتها تتأسس على سلسلة من الاستعارات، التي تلغي الحدود بين الروائي والشعري. وقد حسم الشاعر نزار قباني هذه المسألة نهائيًّا عندما كتب بخط يده المدوَّن على ظهر غلاف الرواية:

«النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون، ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني.. وخارج عن القانون مثلي.

ولو أن أحدًا طلب مني أن أوقِّع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددتُ لحظة واحدة... هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تكتبني) دون أن تدري..؟

الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثورة الجزائرية، بمناضليها ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها..»[1].

ونستطيع أن نوضِّح أكثر رأي نزار قباني، فنقول: إن هذه الرواية هي فسيفساء استعارات؛ فالاستعارات هي التي تخلق التناغم في عالمها التخييلي، ما دامت الأوزان والبحور لا تتحقق في رواية نثرية. وإذا كان هذا التداخل الشعري-الروائي سمة لروايات ما بعد الحداثة، فإنه في روايات أحلام اتخذ

---

(1) يُنظر ظهر غلاف رواية «ذاكرة الجسد».

طابعًا مهيمنًا؛ حيث تتم شعرنة الرواية بشكل يلتبس معه السرد بالشعر، ويلتبس معه تسلسل الأحداث بتسلسل الاستعارات.

وما ينطبق على رواية «ذاكرة الجسد» ينطبق على باقي روايات أحلام، فالنفَس الشعري الاستعاري يلاحق القارئ ويُربكه بين التشويق الذي تحمله مفاجآت أحداث الرواية، والدلالات المتجسدة من خلال استعاراتها المبتكرة.

على أن هذه السمة الاستعارية المهيمنة، بقدر ما تُسهِّل عمل الناقد في البرهنة على استعارية الرواية، بقدر ما تُصَعِّب مهمته في القدرة على دراسة مئات الاستعارات التي تحاصره وتغمره، إلى حدٍّ يصبح عمله عملًا شاقًّا وطويلًا من جهة، وفاقدًا الوحدة التي توجه دراسته من جهة ثانية.

وقد تغلبنا على هذه الصعوبات بتبنينا لمفهوم الاستعارة التصورية؛ حيث الاستعارة ترتبط بالأفكار والتصوُّرات التي تنتظم فيها حزمة من الاستعارات، دون أن يعني هذا هروبًا من الإشكالية، وتعويمًا لمفهوم الصورة، كما هو الشأن في بعض الدراسات التي تناولت الصورة في الرواية، ولكن بتبني مفهوم للاستعارة يوحِّد بين تجلياتها اللغوية/ البلاغية، وتصوراتها الفكرية، في نسق مفهومي واحد، كما سنرى، وهو ما تحقق مع المعرفيين، خاصة جونسون ولايكوف في دراستهما للفكر الاستعاري الإنساني.

وعلينا أن نثبت بدايةً أننا لن نقف عند كل الاستعارات في روايات أحلام، بل سنقتصر على تلك الاستعارات التي رصدنا قدرتها على التعبير عن الرواية في نسقيتها: عن شخصياتها وتحولاتهم، وعن حبكتها، وتحولات أحداثها، وأفضيتها، وأزمنتها... إلخ؛ ذلك أن دراسة الاستعارة بمعزل عن

العمل الروائي في شموليته لا تعدو أن تكون شكلًا زخرفيًا تزيينيًا، وهو ما لا يتناسب وحقيقةَ الرواية، بل وحقيقةَ الاستعارات التصورية نفسها.

ومن خلال استقصاء الاستعارات التصورية في روايات أحلام مستغانمي، يمكن حصر سبع استعارات أولية تفرض هيمنتها، وترخي بظلالها على باقي عناصر العمل السردي، وهي:

استعارة: الذاكرة وعاء.

استعارة: الحب رحلة.

استعارة: الحب نار.

الاستعارة الاتجاهية.

استعارة: الحوار حرب.

استعارية اللون.

استعارة: الحالات أمكنة.

مع إمكانية إدراج استعارات تصورية فرعية ضمن نسق بعض الاستعارات، كما سيكشف التحليل.

وكلها استعارات تؤدي وظائف مرتبطة بالعمل الروائي في نسقيته، من حيث ارتباطها بالحبكة، أو الوصف، أو تبئير بعض الزوايا المرتبطة بتصورات الشخصيات، أو الصراع فيما بينها... إلخ.

1- استعارة: الذاكرة وعاء

تعد استعارة الوعاء من الاستعارات التصورية الأولية التي تتحكم في فهمنا للغة؛ فقد دأب الناس على اعتبار الأفكار أو المعاني أشياء، والتعابير اللغوية أوعية، والتواصل إرسال: «فالمتكلم يضع أفكارًا (أشياء)، داخل كلمات (أوعية)، ويرسلها (عبر مجرًى) إلى مستمع يُخرج الأفكار/الأشياء من كلماتها/أوعيتها»[1].

وحيث إن الاستعارات التي نستعملها تتحدد انطلاقًا من مظاهر ووظائف أجسادنا وتجربتنا[2]؛ فإن الاحتواء الفيزيائي (physical containment) يعد «أهم ما يميز تجربتنا الجسدية، وجسدنا هو النموذج الطرازي للوعاء،

(1) من الأمثلة التي يستدل بها لايكوف وجونسون على استعارة «اللغة وعاء»:
يصعب عليَّ وضع أفكاري في كلمات.
المعنى المراد يندس بين الكلمات.
لا تقحم الأفكار في الجملة بأية طريقة كانت.
كلماته تحمل معاني غير موحية.
تحوي المقدمة أفكارًا كثيرة.
الجملة خالية من المعنى... إلخ.
إذ «يصعب في هذه الأمثلة، الانتباه إلى أن الاستعارة تخفي شيئًا ما، أو الانتباه إلى أن هناك استعارة أصلًا؛ فهذه التعابير متجذرة في الطريقة التي تواضعنا عليها في التفكير حول اللغة، إلى درجة أنه يصعب علينا أن نتخيل أنها لا تعكس الحقيقة. والحال أنه حين ننظر إلى ما تتطلبه استعارة المجرى، نكتشف أنها تخفي بعض مظاهر عملية التواصل». (جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 29 - 30).

(2) Mark johnson. *The Body in the Mind*. p. Xvi.

فالعروق أوعية تنقل الدم، والأمعاء وعاء، والقلب وعاء يدخله الدم ويخرج منه... ونحن نعيش دائمًا داخل فضاء، وخارج فضاء آخر، ونستعمل أشياء ندرجها ضمن الأوعية كالفنجان والعلبة والقفة والحافلة..»[1].

وإذا كانت أحلام مستغانمي تستعير الوعاء للذاكرة، فإن في هذا قدرة على تمديد مجالات الاستعارة التصورية نفسها من جهة، واستبطانًا لارتباط الذاكرة باللغة من جهة ثانية. ولا عجب أن نجد الذاكرة في الرواية مرتبطة بالإبداع، وتحديدًا بالإبداع الروائي، كما سيكشف التحليل. وكان بول ريكور قد سجل بعبقرية أن: «السرد يعني الذاكرة»[2].

وبهذا شكلت الذاكرة محور السرد في رواية «ذاكرة الجسد»، فالبطل (خالد)، المتماثل حكائيًّا مع السارد[3]، لم يستطع أن يتخلص من ذاكرة النضال والثورة ضد المستعمر الفرنسي بالجزائر، خاصة أن ذلك كان سببًا

---

(1) محمد الصالح البوعمراني. دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني. ص: 107-108.
هذا ويذكر جونسون خمس نتائج متولدة عن بنية خطاطة الصورة المتعلقة بصورة داخل- خارج، في استعارة الوعاء:
إن تجربة الاحتواء تضم خاصية الحماية، أو تحمُّل أي قوة خارجية.
الاحتواء أيضًا يحد ويحصر القوة ضمن الوعاء، فعندما أكون في غرفة، فإن ذلك يحد من قوة حركتي.
بسبب هذا الحد من القوة، فإن الأشياء يكون لها ضرب من الثبات النسبي في المكان الحاوي، ومثال ذلك: وجود سمكة في حوض السمك.
هذا الثبات النسبي يجعل الأشياء المحتواة تلاقي قبولًا أو عدم قبول من قبل المشاهدين...
من المؤكد أن خطاطة الاحتواء تتعلق بوجودنا الجسدي في المكان والزمان، فأنا خارج هذا المكان انطلاقًا من الوضع الذي عليه جسدي في تلك اللحظة.
وهذه الخطاطة يمكن أن تتوسع عبر الإسقاط الاستعاري لتنظم مجالات أكثر تجريدًا، وهذا ما تعطيه اللغة في تعابير؛ مثل:
خرج من عقله - خرج عن صوابه - أدخل هذا المصطلح في شبكة مفاهيمه - لا أدخل في مجادلة عقيمة - خرج من المشكلة - وقع في مشكلة - لا يمكنك أن تخرج عن المواضعات الأخلاقية... إلخ.
من المؤكد أن هذه الحالات وقع التعامل معها باعتبارها كيانات لها حدود، وهي بمثابة الأوعية التي لها داخل وخارج. (نفسه. ص: 108- 110).

(2) بول ريكور. الزمان والسرد. الجزء الأول. الحبكة والسرد التاريخي. ص: 31.

(3) كرستيان أنجلي، وجان إيرمان. السرديات (Narratologie). ترجمة: ناجي مصطفى. ص: 102 - 103.

في فقد ذراعه «اليسرى»، التي أصبح فقدها عنوانًا لذاكرة جسده، ويترسخ عطب هذه الذاكرة من خلال عدم تحقق أحلام الثورة بعد الاستقلال؛ مما يضطر السارد (خالد) إلى السفر إلى باريس للاستقرار، منشغلًا بفنه ولوحاته التي قصَرها على جسور مدينته قسنطينة. يضاف إلى كل ذلك، عدم تمكُّـن (خالد) من نسيان المرأة التي أحَبَّـها، التي لم تكن سوى ابنة زعيمه في النضال «سي طاهر»، والتي ستصبح في الرواية رمزًا لقسنطينة، ورمزًا للوطن.

وبهذا لا تنفصل الذاكرة في الرواية عن الهوية الشخصية للبطل: فـ«الذاكرة والهوية الشخصية مرتبطان بعُرى لا تنفصم. إن الإحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كل واحد منا هو إحساس بالاستمرارية عبر الزمن، وهو ما لا يمكن امتلاكه دون ذاكرة»[1].

إن حبكة رواية «ذاكرة الجسد» تتأسس كلها على معاناة البطل (خالد) مع ذاكرته المليئة بالخيبات التي واكبت حياته. وعلى الرغم من أن حبيبته (حياة) ستلتقي به في باريس، بعد ربع قرن من الغياب، وتقيم معه لمدة، فإنها سرعان ما تتركه وحيدًا مع أثقال ذاكرته، بعد أن قبلت الزواج من أحد الانتهازيين الذين سرقوا أحلام الثورة، واغتنوا على حساب المناضلين الحقيقيين.

هكذا تصبح الذاكرة وعاء لذكريات الماضي، ويستعير لها السارد عدة ألفاظ مرتبطة بالوعاء من قبيل: «الغرف المغلقة»، و«الدهليز»، و«الصندوق»، و«الحقيبة»، و«الامتلاء»، و«الإفراغ»، و«الثقل»، و«الحمل»،

---

(1) ميري ورنوك. *الذاكرة في الفلسفة والأدب*. ترجمة: فلاح رحيم. ص: 117.

و«السياج»، و«الفتح» و«الإغلاق»... وغيرها من التعبيرات التي سنقف عند تجلياتها، والتي ترتبط باستعارة تصورية واحدة هي «الذاكرة وعاء»[1].

وقد عكست رواية «ذاكرة الجسد» موقفين متناقضين من الذاكرة/الوعاء: موقف السارد (خالد) المسكون بفكرة امتلاء الذاكرة، واعتبار الفن رغبة في الإبقاء على هذا الامتلاء وإثرائه، وموقف البطلة (حياة) المسكونة بفكرة «إفراغ» الذاكرة/الوعاء، واعتبار كتابة الرواية التي تمتهنها تحقيقًا أمثل لهذا الإفراغ.

وبقدر ما يعكس هذان الموقفان تصوُّر البطلين من ذاكرتهما المشتركة، بقدر ما يعكسان موقفين مختلفين من وظيفة الفن والأدب؛ فـ(خالد) منصهر في فنه، متماهٍ معه، ممتلئ به باعتباره صورة لذاكرته. أما (حياة) فتضع مسافة، بل حدًّا فاصلًا بين حياتها الشخصية وبين كتابتها الإبداعية/الروائية، وبالتالي بينها وبين أبطالها الذين حوَّلتهم من الواقع إلى التخييل الروائي؛ لتفرغهم من ذاكرتها، وكأن أحلام حاولت من خلال شخصياتها أن تقدم خطابًا نقديًّا (ما وراء قصصي)، تعبر فيه عن آرائها في قضايا التخييل والتخيُّل[2].

هكذا يستحضر السارد (خالد) عبر عملية استرجاعية في مونولوج داخلي -موجِّهًا خطابه إلى (حياة)- الذاكرة المشتركة التي جمعته بها منذ ربع قرن،

---

(1) لا بد من التذكير بأن الذاكرة تُعدُّ موضوعًا أثيرًا للسرد، كما تُعد من الموضوعات التي يصعب تصويرها مقارنة بالموضوعات المحسوسة؛ ففي رواية «البحث عن الزمن الضائع» لبروست مثلًا، تشكل الذاكرة المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالزمن، الموضوع الملهم لرواية بروست العظيمة، وهو ما يسمح، حسب ستيفن أولمان، «بإدراك متبصر لكيفية اشتغال ذهن بروست». (ستيفن أولمان. الصورة في الرواية. ص: 281).

(2) عبد الرحيم وهابي. السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية. ص: 181.

وهي التي تجهل ماضيها؛ لأنها كانت صغيرة أيام النضال، وأيام استشهاد أبيها في الدفاع عن استقلال الجزائر، فيُشبه الذاكرة بصندوق مغلق، كان وحده يملك مفاتيحه، التي أودعها لـ(حياة) فيما بعدُ، معبرًا عن معاناته من حمل أثقال هذا الوعاء الضخم من الذكريات الأليمة، والتي أراد أن يُحمِّـل (حياة) بعضَها، لكنه، إذ يُفرغ الوعاء/الذاكرة من الماضي، يمتلئ بذاكرة حاضرة جسَّدتها (حياة)، التي ملأت بدَورها ذاكرتَه، مقارنًا بين ذاكرته المثقلة كبحرٍ، وذاكرة (حياة) الفارغةِ كإسفنجة:

«كانت متعتي الوحيدة وقتها أن أُودِعَك **مفاتيح ذاكرتي، أن أفتح لك دفاتر الماضي المُصْفَرَّة**؛ لأقرأها أمامك صفحة.. صفحة، وكأنني أكتشفها معك وأنا أستمع لنفسي أقُصُّها لأول مرة.

كنا نكتشف بصمت أننا نتكامل بطريقة مخيفة. كنتُ أنا الماضي الذي تجهلينه، وكنتِ أنتِ الحاضر الذي لا ذاكرة له، والذي أحاول **أن أُودعه بعض ما حمَّـلَتْني السنوات من ثقل.**

كنتِ فارغة كإسفنجة، وكنتُ أنا عميقًا ومثقلًا كبحر.

رحْتِ تمتلئين بي كل يوم أكثر..

كنتُ أجهل ساعتها أنني كنتُ كلما فرغتُ امتلأتُ بكِ أيضًا»[1].

على امتداد ربع قرن، ظل السارد يرزح تحت ثقل الذاكرة دون أن يستطيع التخلص منه، وعلى خلاف حياة التي تمتلئ ذاكرتها الفارغة بالكلمات

---

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 102.

فقط، وبما يحكيه السارد لها عن حياتها الماضية في مدينة قسنطينة، فإنه يُثقل ذاكرتَه تاريخٌ طويل، وأحداث حقيقية عاشها في المدينة التي سكنته، وسيطرت على كل جوارحه، فأصبحت ذاكرتُه وعاءَ المدينة بما تحمله من تاريخ ومن أحداث ومن بطولات، كانت حاسمة في تاريخ الجزائر وذاكرته النضالية:

«أنت **تملئين ثقوب الذاكرة الفارغة بالكلمات فقط**، وتتجاوزين الجراح بالكذب، وربما كان هذا سرَّ تعلُّقك بي؛ أنا الذي أعرف الحلقة المفقودة من عمركِ، وأعرف ذلك الأب الذي لم تريه سوى مرات قليلة في حياتك، **وتلك المدينة التي كنتِ تسكنينها ولا تسكنك، وتعاملين أزقتها بدون عشق، وتمشين وتجيئين على ذاكرتها دون انتباه.**

أنتِ التي تعلقتِ بي لتكتشفي ما تجهلينه.. وأنا الذي تعلقتُ بكِ لأنسى كل ما أعرفه... آه لو تدرين ما **أثقل حمل الوصايا حتى بعد ربع قرن!** وما أوجع الشهوة التي يواجهها أكثر من مستحيل، وأكثر من مبدأ، فلا يزيدها في النهاية إلا... اشتهاء!»[1].

ومن هنا لم يكن غريبًا أن يكون استيقاظ الذاكرة، بكل حمولتها من ذكريات الماضي، أول ما تبدأ به الرواية، لتعبر عن مأساة البطل في عجزه عن التخلص من أثقالها، خاصة عندما ترتبط هذه الذاكرة بجروح الجسد، فذاكرة (خالد) مرتبطة بفقده ذراعه اليسرى في حرب تحرير الجزائر، ومن هنا تفرض الذاكرة الجسدية هيمنتها على السرد باعتبارها رمزًا لأحداث

---

(1) نفسه. ص: 43 – 45.

الماضي؛ ذلك أن «المرور بالتجارب والأمراض والجروح، وصدمات الماضي، يجعل الذاكرة الجسدية مليئة كذلك بذكريات مطبوعة بدرجات مختلفة من التباعد الزمني. إنَّ كبرَ الفترةِ الزمنية التي مرَّت يمكن له أن يُدرك وأن يُحس بصيغة التأسف والحنين»[1].

هكذا تحاصر البطلَ كلُّ الفضاءات التي ارتبطت بالماضي في مدينة قسنطينة، بحيث يرتبط الزمن الماضي بما يمكن تسميته «الذاكرة المكانية»، التي تتخذ لها موقعًا خاصًّا في الذهن البشري[2]، وذلك ما يفصح عنه البطل/ السارد قائلًا:

«يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكًا. يستدرجني إلى **دهاليز الذاكرة**،

فأحاول أن أقاومه، ولكن، **هل يمكن أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟**

أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة.

أحاول أن أرى شيئًا آخر غير نفسي، وإذا النافذة تطل عليَّ..

تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنتُ يومًا أعرفها، والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكُها المتشعبة، وغاباتُها الكثيفة إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى»[3].

---

(1) بول ريكور. *الذاكرة، التاريخ، النسيان*. ترجمة: جورج زيناتي. ص: 81.

(2) لورون بوتي. *الذاكرة أسرارها وآلياتها*. ترجمة: عز الدين الخطابي. ص: 133 - 135.

(3) أحلام مستغانمي. *ذاكرة الجسد*. ص: 23.

وبهذا تلتبس الذاكرة الفردية بالذاكرة الجماعية، فالبطل (خالد)، ليس سوى ذاكرة للثورة الجزائرية، بنضالاتها، وفضاءاتها التي شهدت بطولاتها؛ حيث تغدو مدينة قسنطينة رمزًا للوطن. وإذا كانت الذاكرة الجماعية من الموضوعات التي تندر إثارتها حتى من قبيل الاستعارة؛ فلأنها لا تنفصل عن الذاكرة المرتبطة بالجسد وبالذهن الفرديين، فالفرد يساهم في الوقت نفسه في سرد ذاكرته الفردية، وذاكرة الجماعة التي ينتسب إليها، والتي ترتبط في الغالب بتواريخ محددة، وبوقائع تاريخية فاصلة[1]. وهذا ما جسدته رواية «ذاكرة الجسد»؛ حيث السرد التاريخي لذاكرة الجزائر يأتي مواكبًا ومُلتبسًا مع تسريد الذاكرة الفردية للبطل.

وترتبط الذاكرة في الرواية ارتباطًا وثيقًا بالزمن؛ حيث يشكل الاسترجاع إحدى التقنيات التي استعانت بها الرواية لإبراز المأساة التي يعيشها السارد، خاصة أنه يعاني إحباطات وأُد أحلام زمن الثورة الجزائرية التي ناضل من أجلها، وقد ذهب بول ريكور في هذا الصدد إلى أنه يصعب تصور الذاكرة في غياب مرور الزمن[2].

من جهة أخرى، ترتبط الذاكرة في الرواية بالفضاء؛ حيث يتماهى الزمن المسترجَع مع الفضاءات المسترجَعة، وهي قسنطينة، بجسورها ومسالكها وغاباتها... وهي فضاءات ترتبط في الرواية بأحداث تاريخية هامة من تاريخ الجزائر: «إن الانتقال من الذاكرة الجسدية إلى ذاكرة الأماكن يتم بفضل أعمال مهمة تتعلق بمعرفة الجهة والتنقل... وهكذا فإن «الأشياء»

(1) Maurice Halbwachs. La mémoire Collective. p.p 25-28.

(2) بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. ص: 47 – 48.

التي نتذكرها ترتبط داخليًا وجوهريًا بأماكن محددة؛ لذلك فنحن لا نقول عن شيء حدث من قبيل عدم الانتباه بأنه وقع [في مكان]. وبالفعل، فعلى هذا المستوى الأوَّلي تنشأ ظاهرة «أماكن الذاكرة» قبل أن تصبح مرجعية للمعرفة التاريخية»[1].

ولهذا يصعب في الرواية الفصل بين الذاكرة والزمن والفضاء، فاسترجاع الزمن الماضي عبر الذاكرة، يتم عبر استحضار فضاءات بعينها، فهناك صلة: «لا تُفصم بين إشكالية الزمان وإشكالية الفضاء (المكان)... إن بعض الأماكن المأهولة هي بامتياز، جديرة بالذكر...»[2].

إن المأساة التي تُحدثها الذاكرة تكمن في تأرجحها بين الزمن الماضي المسترجع والزمن المستقبل المتوقَّع، المحكومين معًا بمعاناة اللحظة الحاضرة؛ حيث إن: «التوقع هو نظير الذاكرة»، وبهذا تعاني الذاكرة حاضرًا ممتدًّا وجدليًا لا هو من الماضي ولا هو من المستقبل، و«ربما صح القول إن هناك ثلاثة أزمنة: حاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الأشياء المستقبلية، وتوجد مثل هذه الأزمنة المختلفة في العقل، لا في أي مكان آخر يمكن لي أن أراه»[3].

لقد صورت الرواية كيف اتخذ البطلان خالد وحياة موقفين من هذه الذاكرة من خلال فنِّهما، فـ(خالد) الرسام مسكونٌ بذاكرته، محاصرٌ بها، مثقلٌ بذكرياتها؛ ولذلك فقد ظل مهووسًا برسم جسور قسنطينة، أشهرها

---

(1) نفسه. ص: 82.

(2) نفسه. ص: 83.

(3) بول ريكور. *الزمان والسرد. الحبكة والسرد التاريخي. الجزء الأول*. ص: 32.

لوحته التي عنونها بـ«حنين»، والتي أهداها أخيرًا إلى حياة بمناسبة زواجها، وهو عنوان يرمز إلى عدم قدرته نسيان ماضيه، وإفراغ ذاكرته من أحمالها، أما (حياة) فكتبت رواية عنوانها «منعطف النسيان»، جسَّدت فيها قدرتها على إفراغ ذاكرتها وقتْل الأشخاص الذين صادفتهم في حياتها. ويستند هذا الربط بين الذاكرة والفن في الرواية إلى أن «فكرة الذاكرة تشكل نقطة انطلاق مركزية للفن»[1].

وقد عبر السارد عن هذه الحقيقة أحسن تعبير مستحضرًا الاستعارة المفهومية المُرخية بظلالها على كل الرواية، أي استعارة «الذاكرة وعاء»، وهو وعاء يتجه، كما سبقت الإشارة، نحو الإفراغ بالنسبة لـ(حياة)، وإلى الامتلاء بالنسبة لـ(خالد)، يقول خالد في الرواية:

«كنتِ **تفرَغين** من الأشياء كلما كتبتِ عنها، **وكأنكِ تقتلينها بالكلمات، وكنتُ كلما رسمتُ امتلأتُ أكثر**، وكأنني أبعث الحياة في تفاصيلها المنسيَّة، وإذا بي أزداد تعلُّقًا بها وأنا أُعلِّقُها من جديد على جدران الذاكرة.

أن أرسمكِ، أليس يعني أن **أُسكنكِ غرفَ بيتي أيضًا، بعدَما أسكنتُكِ قلبي؟**»[2].

لقد عبَّر خالد منذ الأسطر الأولى للرواية عن استحالة التخلص من الذكريات بكتابتها في رواية، أو رسمها في لوحة، فالكتابة والرسم امتلاء وشحن للذاكرة، وليس إفراغًا لها؛ ولهذا فمَرضُ الذاكرة عصِيٌّ على الشفاء:

(1) ميري ورنوك. *الذاكرة في الفلسفة والأدب*. ص: 117.

(2) أحلام مستغانمي. *ذاكرة الجسد*. ص: 183.

«قبل اليوم، كنتُ أعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى منها.

عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، ودون حقد أيضًا.

أيمكن هذا حقًّا؟

نحن لا نشفى من ذاكرتنا؛

ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم، ولهذا يموت بعضنا أيضًا»[1].

ولأجل هذا، فإن (خالد) لم يستطع تنفيذ وصية الطبيب الذي تولى معالجة جرح ذراعه، عندما أمره بتفريغ ذاكرته بالكتابة أو الرسم: «.. عليك أن تقيم علاقة جديدة مع العالم من خلال الكتابة أو الرسم... **الكتابة تفريغ**، وأداة ترميم داخلي..»[2].

ويمكن القول **إن عجز (خالد) عن إفراغ الذاكرة يشكل جوهر الحبكة الروائية**؛ فقد ظل البطل، على امتداد البوح الذي تحدث فيه عن ذاكرته الفردية والجماعية، يُعبِّر عن مأساته من عدم قدرته التخلُّص من أثقال الذاكرة. وقد جرَّب محاولة نسيان ذاكرته المشتركة مع حياة من خلال حب امرأة فرنسية تدعى (كاترين)، ولكن ثقل الذكريات سرعان ما ملأ كل كيانه وجوارحه؛ حيث تحضر حياة لتلغي كل ما له علاقة بكاترين، لتصبح الذاكرة وعاء يمتلئ بكلِّ ما اعتقد الساردُ أنه يفرغه، يمتلئ بحب حياة يومًا بعد يوم بصورة مدهشة، ويدفع خارجها كل الاهتمامات الأخرى، والنساء الأخريات:

(1) نفسه. ص: 7.

(2) نفسه. ص: 60 - 61.

«... متى وُلدت داخلي تلك العاطفة بالتحديد، وراحت تنمو بسرعة مدهشة، وأصبحت تجاور الحب بعنفه؟

... كان **يسكنني ذلك الجوع الدائم إليكِ**، الذي يجعلني لا أشتهي امرأة سواكِ.

كنتُ أريدكِ أنتِ لا غير، وعبثًا كنتُ أتحايل على جسدي، عبثًا كنتُ أقدِّم له امرأة أخرى غيركِ؛ كنتِ شهوتَه الفريدة.. ومطلبَه الوحيد.

الأكثر إيلامًا ربما، عندما كنتُ في لحظة حبٍّ أُمرِّر يدي على شعر كاترين، وإذا بيدي تصطدم بشعيراتها القصيرة الشقراء، فأفقد فجأةً شهيَّة حُبِّي وأنا أتذكَّر شعرك الغجري الطويل الحالكَ، الذي كان يمكن أن يفرشَ بمفرده سريري.

كان نحولُها يُذكِّرني بامتلائكِ، وخطوط جسدها المستقيمة المُسطَّحة تذكرني بتعاريجكِ وتضاريس جسدكِ...

كنتِ تتسللين إلى جسدي كل صباح وتطردينها من سريري.

يوقظني ألمُك السري، وشهوتُكِ المتراكمة في الجسد قنبلة موقوتة، ورغبة ليلية مؤججة يومًا بعد آخر»[1].

لقد امتلأت ذاكرة خالد حدَّ الانفجار، مثله مثل النبع الذي يفيض به ماؤه:

«وتفجرت قسنطينة ينابيع داخلي.

(1) نفسه. ص: 337 - 338.

ارتوي من ذاكرتي سيدتي... فكل هذا الحنين لك.. ودعي لي مكانًا هنا مقابلًا لك»[1].

وخلافًا لخالد، فالكتابة عند حياة هي **إفراغ للذاكرة** من كل رواسب الماضي:

«.. **كنتِ فارغة**، وكان كذبك في مساحة فراغك»[2].

إنها تنتمي إلى جيل آخر، لا يُشكِّل الماضي عنده سوى عبء ثقيل، جيل لا تعجبه المهام الثقيلة، ولا الأشياء الثقيلة[3]، وما ذاكرة أبيها سوى كذبة كبرى لاكتساب مجد مزيف، وعوض ذلك هي تملأ ذاكرتها بجرائد فارغة وبكتب لا تعنيها ذاكرة التاريخ:

«ما فائدة أن يمنح اسم أبي لشارع كبير، وأن أحمل ثقل اسمه الذي يردده أمامي المارة والغرباء عدة مرات في اليوم... يحدث أن أشعر أنني ابنة لرقم فقط، رقم بين مليون ونصف مليون رقم آخر... أن يكون أبي أورثني اسمًا كبيرًا، هذا لا يعني شيئًا... أبي أصبح ملكًا لكل الجزائر، ووحدها الكتابة أصبحتْ ملكي...

... **ليس في أعماقي شيء سوى الفراغات** المحشوَّة بقصاصات الجرائد.. بنشرات الأخبار، وبكتب ساذجة ليس بيني وبينها من قرابة»[4].

---

(1) نفسه. ص: 85.

(2) نفسه. ص: 128.

(3) يقول خالد موجهًا خطابه إلى حياة: «كنت تنتمين لجيل يثقل عليه حمل أي شيء؛ ولذا اختصر الأثواب العربية القديمة بحلي خفيفة تُلبس وتُخلع علىَ عجل، واختصر التاريخ والذاكرة كلها بصفحة أو صفحتين في كتب مدرسية، واسمًا أو اسمين في الشعر العربي...». (نفسه. ص: 117 - 118).

(4) نفسه. ص: 103 - 106.

وقد برر خالد ذلك بكَوْن الذاكرة منصهرة في صميم الحياة الحقيقية لأصحابها، لا بد أن نعيشها، ونكتوي بأحداثها، نلبسها ونلتحم بها مثل التحامنا بألبستنا المألوفة، لا بألبسة المناسبات العابرة، وحيث إن حياة ولدت بعد ملاحم التحرير، ولم تشهد بطولات أبيها، فلا يمكنها أن تحتفظ في ذاكرتها بشيء من الماضي. إننا، في آخر المطاف، لا نلتحم إلا بالفضاءات والأحداث التي عبرتها أجسادُنا، يقول خالد مُوجِّهًا خطابه إلى حياة:

«نحن ننتمي لأوطان لا تلبس ذاكرتها إلا في المناسبات، بين نشرة أخبار وأخرى، وسرعان ما تخلعها عندما تُطفأ الأضواء... لا بد أن تعي أنكِ لن تفهمي شيئًا من الماضي الذي تبحثين عنه، ولا من ذاكرة أبٍ لم تعرفيه، إذا لم تفهمي قسنطينة بعاداتها وتلتحمي بها. إننا لا نكتشف ذاكرتنا ونحن نتفرج على بطاقة بريدية، أو لوحة زيتية كهذه.

نحن نكتشفها عندما نلمسها، عندما نلبسها ونعيش بها»[1].

إن الذاكرة بالنسبة لحياة هي نفض الغبار الذي تراكم عليها، وتجديدها بهواء نظيف، هي قتلُ الأشخاص الذين أصبحوا عبئًا على الذاكرة، والتخلص منهم بـ«الفراغ منهم» إلى الأبد، بإبعادهم عن حقيقة الحياة، ودَفْنهم بين دفتَيْ رواية، ولم تكن الرواية التي كتبتها حياة، والمعنونة بـ«منعطف النسيان»، إلَّا تجسيدًا حقيقيًّا لهذه الرغبة في الإفراغ، وقتل أشخاص الحياة على بياض الورق:

«تراكِ لبستِ هذا القناع، فقط لتُروِّجي لبضاعة في شكل كتاب، أسميتِها: «منعطف النسيان...»[2].

---

(1) نفسه. ص: 118.

(2) نفسه. ص: 17.

وقد عبرت (حياة) في حوار مع (خالد) عن هذه الوظيفة التي أدَّتها روايتها قائلة:

«كان لا بد أن أضع شيئًا من الترتيب داخلي.. وأتخلص من بعض الأثاث القديم. إن أعماقنا أيضًا في حاجة إلى نفضٍ كأي بيت نسكنه، ولا يمكن أن أُبقي نوافذي مغلقة هكذا على أكثر من جثة..

إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال، لا غير، وننتهي من الأشخاص الذين أصبح وجودهم عبئًا على حياتنا؛ **فكلما كتبنا عنهم فرغنا منهم، وامتلأنا بهواء نظيف...**»[1].

لقد عكست رواية «عابر سرير» هذه الوظيفة نفسها التي تنيطها البطلة (حياة) بلجوئها لكتابة الرواية، فامتلاء الذاكرة بالآخَرين يعني وصولها إلى درجة الاختناق القاتل، ولا بد في هذه الحالة من إفراغهم من الذاكرة وقتْلهم، والروائي في هذا يكون بين خيارين: إما أن يكتب عن أبطاله ويقتلهم، أو يتركهم ليقتلوه[2].

لذلك فإن حياة ستتبنى في علاقتها بذاكرتها شعارات: «الإفراغ» و«المحو» و«النسيان» و«الهروب» و«الشفاء» من مرض اسمه الذاكرة... إلخ؛ ذلك

---

(1) نفسه. ص: 17 - 19.

(2) ذلك ما عكسه مثلًا هذا الحوار بين البطل وحياة في رواية «عابر سرير»:
«سألتُها ساخرًا:
ألهذا تقتلين أبطالكِ لتوفري على نفسك جهد إدارة حياتهم؟
ردت مازحة:
ثمة أبطال يكبرون داخلكَ إلى حد لا يتركون لك حيزًا للحياة، ولا بد أن تقتلهم لتحيا. مثل هؤلاء بإمكانهم قتل مؤلفيهم. بعض الروائيين يموتون على يد أبطالهم لأنهم ما توقعوا قدرة كائن حبري على القتل.
واصلَتْ بعد شيء من الصمت:
خالد مثلًا.. لو لم أقتُله في رواية لقتلني». (أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 188).

ما أفصحت عنه في حوارها مع خالد، عندما لامَها على زواجها من رجل انتهازي، يناقض تاريخُه التاريخَ النضالي لأبيها؛ لأنها تريد إفراغ ذاكرة تقادمت محتوياتها، ولم تعد تصلح للسكن، وتبتغي المحو والنسيان وصفة علاجية لمرض الذاكرة[1].

والواقع أن هذين الموقفين المتناقضين من الذاكرة، بالنسبة لبطلي ثلاثية أحلام مستغانمي (خالد، وحياة)، يجدُ تمثُّلاته عند كثير من الفلاسفة؛ فمنهم من نظر إلى الذاكرة باعتبارها نسيانًا وانقضاءً لصور الماضي، ومنهم من اعتبر الذاكرة نوعًا فريدًا من معرفة الماضي[2]. ولن نفهم هذا التعارض الذي تُقيمه حياة بين الأدب، أي كتابة الرواية باعتبارها تحترف كتابتها، وبين الذاكرة، إلا باستحضار ذلك التفريق الجوهري الذي يقيمه ريكور بين

---

(1) نقرأ في رواية «ذاكرة الجسد» هذا الحوار بين البطلين، الذي تعكس فيه عبارات حياة التصور الاستعاري للذاكرة، من خلال الوعاء، والرغبة في إفراغه:
«قاطعتُك:
- .. كيفَ قبلتِ أن ترتبطي به؟
قلت:
- أنَا لا أرتبط به.. أنا أهرب فقط من ذاكرة لم تعد تصلح للسكن، بعدما أثثتُها بالأحلام المستحيلة، والخيبات المتتالية..
- ولكن لماذا هو.. كيف يمكن أن تمرِّغي اسم والدكِ في مزبلة كهذه.. أنتِ لستِ امرأة فقط، أنتِ وطن، أفلا يهمك ما سيكتبه التاريخ يومًا؟
أجبتَ بشيء من السخرية المرة:
- وحَدكَ تعتقد أن التاريخَ جالس مثل ملائكة الشر والخير على جانبينا، ليسجل انتصاراتنا الصغيرة المجهولة.. أو كبواتنا وسقوطنا المفاجئ نحو الأسفل. ***التاريخ لم يعد يكتب شيئًا. إنه يمحو فقط!***
لم أسألك ما الذي تريدين محوه بالضبط، ولم أناقشك في نظرتك الخاطئة للقيم...
عاد صوتك يقول:
خالد.. أتدرِي أنني أحببتكَ.. إنه حدث أن أردتُك واشتهيتكَ حدَّ الجنون.. شيء فيك جردني من عقلي يومًا.. ولكنني قررتُ أن أشفى منكَ.. كانت علاقة حبنا علاقة مَرضية، أنتَ نفسُك قلت هذا..». (أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 226 - 227).

(2) ميري ورنوك. الذاكرة في الفلسفة والأدب. ص: 93.

الذاكرة والخيال، فبينما تتجه الذاكرة إلى الماضي الواقعي، يتجه الخيال لما هو قصصي ووهمي[1].

لم يستطع خالد أخذ الوصفة العلاجية لحياة؛ للتخلص من داء الذاكرة، والتخفُّف من أحمالها؛ فـ«النسيان» ظل الترياق المستحيل الذي لا يستطيع حتى القديسون أن يُقدِّموه إليه، وها هو يردُّ على صديقته كاترين التي طلبت منه أن يطلب أُمنيةً في عيد الحب، عيد القديس (السان فالنتان)، فلا يطلب شيئًا آخر غير النسيان:

«... قالت:

قبلات صباحية.. وأجمل الأماني لكَ..

وقبل أن أسأل عن المناسبة، أضافت:

... اليوم عيد (السان فالنتان)؛ القديس الذي يبارك العشاق... ماذا تريد أن أتمنى لكَ في عيد الحب؟ فالدعوات تُستجاب اليوم!

ضحكتُ..

كدتُ أقول لها: **أطلبُ شيئًا من النسيان فقط**، ولكنني قلتُ شيئًا مشابهًا لذلك...

---

(1) يوضح ريكور هذا الفصل بين الخيال والذاكرة قائلًا:

«علينا... أن نقوم بعملية فصل بين الخيال والذاكرة إلى أبعد ما نستطيع أن نذهب في هذه العملية. إن الفكرة الرئيسة هنا هي وجود اختلاف نستطيع أن نقول إنه جوهري بين استهدافين قصديين؛ أحدهما: هو قصدية الخيال يتجه نحو الوهمي، القصصي، غير الحقيقي وغير الواقعي، والممكن واليوتوبي، والآخر: وهو قصدية الذاكرة، يتجه نحو الحقيقة السابقة، والواقع السابق، وتشكل السبقية السمة الزمنية بامتياز "للشيء المتَذكَّر"، "للمتذكر" بوصفه كذلك». (بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. ص: 34).

أريدُ أن أُحال على التقاعد العاطفي... أيمكنكِ أن تبلغي قديسك طلبي هذا؟

... جاء عيد الحب إذن..

فيا عيدي وفجيعتي، وحبي وكراهيتي، ونسياني وذاكرتي، كل عيد وأنت كل هذا..

للحب عيد إذن يحتفل به المحبون والعُشَّاق، ويتبادلون فيه البطاقات والأشواق، فأين عيد النسيان سيدتي...؟»[1].

وبهذا يقف النسيان، باعتباره إفراغًا للذاكرة، نقيضًا للذاكرة الممتلئة عند (خالد)، وبالقدر الذي يعجز فيه عن تفريغ ذاكرته، بالقدر الذي تتمكن فيه حبيبته (حياة) من إفراغ ذاكرتها بالنسيان، والمحو، واتخاذ الكتابة الروائية سبيلًا لتصفية شخصيات الواقع وتحويلهم إلى كائنات ورقية فقط. وكان أولهم (خالد) نفسه، وكل الشخصيات الأخرى التي أحبتها يومًا ما، وليس الشاعرُ الفلسطيني (زياد)، الذي أحبها، ومات قبل أن يكشف خالد حقيقة علاقته بها، إلا واحدًا منهم.

وبهذا فإن البطل يعاني من مجهود الاستذكار، الذي يهدف إلى محاربة النسيان؛ حيث إن الغاية الكبرى للذاكرة هي النضال ضد النسيان، وهو الأمر الذي لا يتحقق لدى البطلة حياة، التي اتخذت النسيان شعارًا لها في الحياة، وفي الكتابة أيضًا. يقول بول ريكور في هذا الصدد: «إن مجهود

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 235 – 237.

الاستذكار هو الذي يعطي الفرصة الكبرى لفعل «ذاكرة النسيان»... إن البحث عن الذِّكر يشهد فعلًا لواحدة من كبرى غايات فعل الذاكرة، وهي النضال ضد النسيان»[1].

وعلينا لفهم هذا الفارق بين ذاكرة كلٍّ من حياة وخالد، أن نستحضر استعارة الشمع التي شبَّه بها أفلاطون الذاكرة[2].

لقد هيمنت استعارة «**الذاكرة وعاء**» على السرد في الرواية، إلى حدٍّ أن اختبار السارد (خالد) لصدق حب حياة له، لن يكون إلا عبر كشف محتويات الحقيبة السوداء التي تركها صديقه الشاعر الفلسطيني (زياد)، الذي شاطَره حب حياة، لكنه مات فجأة برصاصة غدْر، تاركًا حقيبته/ وعاءَه، في بيت (خالد)، لغزًا محيرًا، يختزن كل أسرار ذاكرته:

«رحل زياد إذن... وإذا بحقيبته السوداء المنسيَّة في ركن خزانته، منذ عدة شهور، تغطي فجأة على كل أثاث البيت، وتصبح أثاثي الوحيد، حتى كأني لا أرى غيرها»[3].

لم تكن الحقيبة في الحقيقة سوى وعاء لذاكرة (زياد)، التي ترك فيها رواية حياة التي أهدَتْه إياها بدون إهداءٍ على عادة هدايا العاشقين،

---

(1) بول ريكور. الذاكرة، التاريخ، النسيان. ص: 67.

(2) يوضح ريكور هذه المسألة قائلًا: «في نفوسنا قطعة من الشمع كبيرة عند أحدهم، وأصغر عند آخر. من شمع شفاف عند واحد، وأقل صفاء وأصلب عند غيره، وهو لين عند بعضهم، ومتوسط عند البعض الآخر... لنقل الآن إن هذا الأمر هو هدية من أم ربات الفنون Muses الذاكرة، وكما نحفر كتوقيع سمتنا على خاتمنا، كذلك فإننا حين تقع قطعة الشمع هذه تحت إمرة أحاسيسنا وأفكارنا؛ فإننا نطبع عليها مما نريد أن نتذكره، سواء أكان الأمر يتعلق بما رأيناه، أو سمعناه، أو تصورناه في نفسنا. وما قد طُبع فإننا نتذكره ما بقيت الصورة قائمة هناك، في حين أن ما مُحي أو تعذر طبعه، فإننا ننساه، أي أننا لا نعرفه». (نفسه. ص: 37 – 38).

(3) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 251.

ومذكرة سوداء دوَّن فيها أشعارًا في حب حياة، واضعة السارد في حيرة حول حقيقة من أحبته حبيبته حياة؛ أيكون هو أم صديقه زياد؟:

«... في ذلك المساء ارتجفتْ يدي وأنا أفكُّ أقفال تلك الحقيبة.

شيء ما جعلني أتذكر أنني أملك يدًا واحدة.

لم تكن الحقيبة مقفلة بمفتاح ولا بأقفال جانبية، وكأنما تعمَّد أن يتركها لي شبه مفتوحة كما يترك أحدٌ الباب مواربًا، في دعوة صامتة للدخول... إنها طريقته في قطع جذور الذاكرة...

انكسر المسكن وظلَّت الواجهة **ذاكرة مثنية في حقيبة، فلماذا ترك لي الواجهة...»**[1].

وينتهي السارد بعد كشف أسرار الحقيبة/الوعاء بمرارتين: مرارة الشك في حب حياة له، ومرارة تأنيب الضمير بـ: «التنقيب في أوراق شاعر مات، **والتجول في دورته الدموية، ودخول عالمه المغلق السري دون تصريح ولا رخصة منه..»**[2].

وعلينا لكي نجد تبريرًا لصبر (خالد) على تحمل هذه الأثقال التي امتلأت بها ذاكرته أن نقف معه في عدة لحظات من السرد؛ لنكتشف التوحد الذي تشكله المرأة/حياة مع الوطن، فحب حياة لم يكن في عمقه سوى حب الوطن، وامتلاء الذاكرة بها لن يكون سوى امتلاء بالوطن: «كنتِ في النهاية كالوطن، كان كل شيء يؤدي إليك إذن..»[3].

---

(1) نفسه. ص: 254 - 256.

(2) نفسه. ص: 263 - 264.

(3) نفسه. ص: 242.

وفي موضع آخر يخاطب حياة قائلًا، مستلهمًا استعارة «الذاكرة وعاء»:

«**يا امرأة كساها حنيني جنونًا، وإذا بها** تأخذ، تدريجيًا، ملامح مدينة، وتضاريس وطن.

وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، وكأني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة من سنين».[1]

وبقدر حب السارد للبطلة حياة، وتماهيها مع الوطن عنده، بقدر رغبتها في نسيانه، ومحوه، وتعذيبه، وقتله، وكأن (خالد) إذ يعاتب المرأة التي أحبها، يعاتب الوطن الذي لم يعترف بتضحياته، بل أقصاه إلى منفاه البعيد في ديار غريبة مسكونًا بذاكرته[2].

ليس غريبًا بعد هذا أن تصبح الذاكرة في آخر الرواية: ذاكرة الحب، وذاكرة الوطن، الذي تختزله مدينة قسنطينة مرضًا مزمنًا مستعصيًا على الشفاء، وأن يصبح النسيان دواءً مستحيلًا، والذاكرة مشروبًا للموت[3].

---

(1) نفسه. ص: 13.

(2) نقرأ في الرواية مثلًا قول خالد:
«وحدي أعرف قصتكِ التي لن تصدر يومًا في كتاب. وحدي أعرف أبطالكِ المنسيين، وآخرين صنعتهم من ورق.
وحدي أعرف طريقتك الشاذة في الحب، وطريقتك الفريدةَ في قتل من تحبين.. لتؤثثي كتبكِ فقط.
أنا الذي قتلتني لعدة أسباب غامضة، وأحببتُك لأسبَاب غامضة أخرى.
أنا الرجل الذي حولك من امرأة إلى مدينة، وحَولتني من حجارة كريمة إلى حصًى.
لا تتطاولي على حطامَي كثيرًا.
لم ينته زمن الزلازل، وما زال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقذفها البراكين بعدُ...
يا امرأة على شاكلة وطن..». (نفسه. ص: 280 - 281).

(3) يقول خالد: «.. أين النسيان قسنطينة وفي كل منعطف يتربص بي جرح؟
هل الحنين وعكة صحية؟
مريض أنا بك قسنطينة.
كان موعدنا وَصفة جربتها للشفاء، فقتلتني الوصفة.
تراني تجاوزت معك جرعة الشوق المسموح بها في هذه الحالات؟
لم أشترك في صيدلية جاهزة في طريق، لأرفع دعوى على بائع الأقدار الذي وضعك في طريقي...
فأين الحد الفاصل بين جرعة الشفاء وجرعة الموت هذه المرة؟ وفي مواسم الخيبَة، تصبح الذاكرة مشروبا يُبتلع دفعة واحدة، بعدما كان حلمًا مشتركًا يُحتسى على مهل؟». (نفسه. ص: 316-317).

ولذلك حين قرر (خالد) العودة إلى قسنطينة، لم يزد ذلك ذاكرتَه إلا ثقلًا، بعد أن قررت حياة نسيانه والانسحاب من حياته، وتنكَّر له أصدقاء الأمس، ووجد الانتهازيين سالكين دروب الاغتناء على جروح المناضلين، الذين كان هو واحدًا منهم، بحيث لم يغنم من نضاله سوى **ذاكرة مثقلة بالخيبات:**

«... على أصابع الجرح أعود إلى الوطن.

دون أمتعة شخصية، دون زيادة في الوزن، ولا زيادة في حساب.

وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملًا، ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا»[1].

ولم يكن قرار خالد في نهاية الرواية إهداء لوحاته التي رسم فيها جسور قسنطينة إلى كاترين صديقته الباريسية، إلا رغبة في التخلص من ذاكرته، وذلك ليعيش الحقيقة ذاتها، لا صورها المنقوشة في الذاكرة؛ ولذلك قرر العودة إلى قسنطينة وجسورها، خاصة بعد مقتل أخيه (حسان): «... لم يكن هناك من ضرورة للحنين بعد اليوم؛ أنا عائد إليها [الجسور/المدينة]. أهبُها لكِ [اللوحات]؛ لأنني أدري أنكِ تقدِّرين الفن، وأنها معك لن تضيع»[2].

وبهذا تكون **الذاكرة في الرواية، المتجسدة عبر الاستعارات المرتبطة بـ«الذاكرة وعاء»، هي بؤرة الحبكة الروائية في رواية «ذاكرة الجسد»**، وقد لاحظت الفيلسوفة البريطانية ميري ورنوك Mary Warnok بأن الذاكرة يكون لها، عندما يتم «تغليفها في سيرة ذاتية أو في رواية على شكل سيرة

(1) نفسه. ص: 398.

(2) نفسه. ص: 38.

ذاتية، معنًى عامٌّ وشامل»[1]، خاصة عندما نستحضر استحالة الفصل بين الذاكرة والأحداث، فـ: «الذكرى، مهما كانت شخصيتها، يجب أن ترتبط سببيًّا مع الحدث الذي تشير إليه»[2].

لقد غدت الذاكرة، كما كشف التحليل، مستودعًا لجميع عناصر الرواية: الشخصيات، والزمن، والفضاء، والأحداث... وهو ما يجعل من اختيار أحلام الذاكرةَ موضوعًا للسرد، اختيارًا لكيفية اشتغال الرواية نفسها.

ومما يضفي طابع الإبداع على تناول الرواية للذاكرة، أن يتم تأطيرها باستعارة تصورية أساسية هي استعارة «**الذاكرة وعاء**»، والتي عكست موقفين متناقضين من الذاكرة بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين في الرواية.

(1) ميري ورنوك. *الذاكرة في الفلسفة والأدب*. ص: 7.

(2) نفسه. ص: 118.

2- استعارة: الحب رحلة

من الاستعارات التصورية الراسخة في الثقافات العالمية استعارة «الحياة الهادفة رحلة»، وهي استعارة يتم تشييدها اعتمادًا على استعارات أولية كالتالي:

«الغايات وجهات

الأعمال حركات...»[1].

وتنتمي استعارة «**الحب رحلة هادفة**» إلى الاستعارة التصورية نفسها «الحياة رحلة هادفة»، فالشخصان المتحابَّان يُفترض أن تكون لهما رحلة وأهداف مشتركة، والأهداف المشتركةُ تعترضُها في الغالب عدة صعوبات من أجل تحقيقها، ويمكن للطريق المسدود ألَّا يؤدي إلى أي اتجاه، ويعرقل مواصلة السير.

---

(1) يقول لايكوف وجونسون في هذا الصدد: «في ثقافتنا، هناك نموذج عامِّـــي عميق الأثر بموجبه يُفترض أن الناس لهم هدف أو غاية في الحياة، وإذا لم يكن لهم هدف، فمعناه أن هناك شيئًا ما خطأ. إذا كنتَ بدون هدف وبلا غاية؛ اعتُبرتَ: «ضائعًا» و«ضالًا» و«لا اتجاه» لك في الحياة، و«لا تعرف أي طريق تسير فيه». وأن تكون لك غايات، يعني أن لك «أهدافًا عليك بلوغها»، وهو ما يتطلب منك التخطيط من أجل بلوغ هذه الأهداف، وتحديد الأهداف الوسيطة التي تقودك إلى أهدافك الكبرى، وتوقع ما يمكن أن يعوقك في طريقك، وكيف تتجاوز الصعوبات والعراقيل.
*وحصيلة كل هذا استعارة معقدة تمسنا جميعًا، وهي استعارة: **الحياة الهادفة رحلة**... وهي استعارة يتم تشييدها اعتمادًا على استعارات أولية كالتالي:*
«الغايات وجهات
الأعمال حركات...». *(جورج لايكوف ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد. ص: 107-108).*

وينتج عن هذا خطاطة عامة لاستعارة «الحب رحلة»، يمكن توضيحها كالآتي:

الحب ← رحلة هادفة

المتحابان ← مسافران

أهدافهما المشتركة في الحياة ← وجهات

العلاقة ← وسيلة نقل

الصعوبات ← عوائق للحركة[1].

ولا شك أن هذه الاستعارة بخطاطتها المُحكمة التي ترصد العلاقات بين الأشخاص، والأهداف، والوجهات، والصعوبات ... تصلح لأن تُقدِّم تصورًا عن الحبكة في كثير من الروايات.

إن استعارة «**الحياة رحلة**»، واستعارة «**الحب رحلة**» تتضمنان خطاطة يمكن دراستها من خلال استحضار محاور علاقات النموذج العاملي، بل إن كريماس لم يجد أحسن من استحضار نموذج الرحلة لتفسير نموذجه العاملي[2]. وقد انتبه مارك جونسون نفسه، وهو يتحدث عن هذه الاستعارة التصورية «**الحياة رحلة**»، لهذا الطابع السردي الذي تستبطنه، فربطها بالسيرة الذاتية أو سيرة الحياة[3].

---

(1) نفسه. ص: 112.

(2) تعبر هذه المحاور، حسب كريماس، «عن الرغبة في العلاقة بين الذات وموضوعها؛ ففي غياب موضوع مرغوب فيه لا مجال للحديث عن ذات ورغبة. وعن الصراع في حالة العلاقة الرابطة بين المعيق والمساعد، **فالرحلة التي لا تصادف ما يعيق استمرارها، ولا من يساعدها على الوصول إلى الهدف؛ لا يمكن أن تسمى** رحلة. وعن **التواصل في حالة العلاقة القائمة بين المرسل والمرسَل إليه، فالتواصل ممكن؛ لأن الرحلة تنطلق من رغبة لتصل إلى أهداف، وما بين الرغبة والأهداف هناك الدافع، وهناك المستفيد**». (سعيد بنكراد. السيميائيات السردية ص: 77).

(3) جورج لايكوف ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد. ص: 110.

وبعودتنا إلى رواية أحلام مستغانمي، خاصة روايتَي «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس»، نجد تحكم استعارة «الحب رحلة» في الحبكة الروائية برمتها، وينسجم هذا مع الموضوع الأساسي للرواية، وهو رسم تحولات حياة البطلين (خالد، وحياة)، في علاقة الحب التي جمعتهما، والموجهة بذاكرة مشتركة: فردية وجماعية، وهي علاقة شهدت عدة تقلبات وتحولات، فكانت كل مرحلة من مراحل هذا الحب بمثابة محطة الرحلة، وهي رحلة طويلة كثيرة المحطات، وكثيرة الوسائل الناقلة من محطة لأخرى، وبالتالي كثيرة العقبات والصعوبات... ومن هنا فسيرة البطلين سيتم تسريدها من خلال الاستعارة التصورية «**الحب رحلة**»، كما سيكشف التحليل.

وقد صوَّرت رواية «ذاكرة الجسد» كيف أن رحلة الحب سلك فيها البطلان طريقين مختلفين: (حياة) في طريق، و(خالد) في طريق آخر:

«**منذ زمان أخذ كلُّ واحد منا طريقًا مخالفًا للآخر**، وها نحن نعيش بمفكرتين متناقضتين: إحداهما للفرح، وأخرى للحزن، فكيف أنسى ذلك؟»[1].

وتصف البطلة (حياة) في رواية «فوضى الحواس» علاقتَها بمن مرَّ في حياتها من الرجال عمومًا، بعلاقتها مع ركاب في مجموعة من الرحلات. ما إن تستقبل راكبًا نازلًا من قطار الحب حتى تتركه في انتظار آخر. وعلى الرغم من أن (خالد) يعلن نفسه آخر الركاب القادمين؛ فإن صفير القطارات سيظل مدوِّيًا، ونداء الحب سيبقى مستمرًّا إلى أمد غير معلوم، تقول حياة:

«- ما زلتُ أمام **قطار الحب**، أرى في كل نازل قدومه، **فأحمل عنه أمتعته، وأسأل عن رحلته**، وعن مهنته، **وعن أسماء المدن التي مرَّ بها، والنساء اللاتي**

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 328.

مررنَ به، ثم أكتشفُ وهو يحادثني أنه أخطأ بين قطارين وجهتَه.. فأذهب نحو حبٍّ آخر، وأتركه مذهولًا من أمري جالسًا على حقيبته!

قال [خالد] وهو ينفض رماد سيجارته...

أتمنى أن تغادري بعد الآن هذه المحطة..

... سألتُهُ:

لماذا؟

وجاء الجواب مباغتًا في صرامته:

لأنني آخر راكب ينزل من هذا القطار. لقد كان الطريق إليكِ طويلًا. بعدي توقفتْ كل الرحلات؛ فلا تنتظري شيئًا يا سيدتي.. لقد أعلنتُكِ مدينة مغلقة!...

تعتقد أنك تستطيع إيقاف صفير القطارات وندائها السري داخلي؟

قطعًا»[1].

وإذا كانت استعارة «الحب رحلة» تجعل أهدافًا/وجهات مشتركة بين المتحابين، فإن ما تضمنته الاستعارة السابقة من الإشارة إلى فقدان النازل من القطار/المحب لوجهته، تُعبّر عن العقبات التي تعترض تحقيق أهداف الرحلة/أهداف الحب. وإعلان البطل (خالد) لمحبوبته محطة مغلقة دليل آخر على صعوبة بلوغ الوجهات/الأهداف المشتركة.

---

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 88.

لقد تفننت أحلام في رسم علاقة الحب التي جمعت (خالد) بـ(حياة)، ففضلًا عما تضمنه النص السابق من إشارات رمزية تستبطنها الألفاظ التي لها علاقة بالرحلة: قطار الحب، والأمتعة، والرحلة، والنازلون، والوجهات، والطريق الطويل، وصفير القطارات، والمحطات المغلقة؛ رسمت الرواية علاقة الحب من خلال تنويع مذهل لهذه الاستعارة، من قبيل: «**إكمال دورة الحب**»، و«**تسلق المنعطفات**»، و«**امتطاء حصان الحب الجامح**»، و«**إشارات المرور**»، و«**الحواجز**»... إلخ، وذلك ما تعكسه العبارات الآتية:

«كم كان يلزمها من الوقت لتدرك أنهما أكملا دورة الحب»[1].

«... كنا منعطفًا بعد آخر نتسلق حبًّا شاهقًا في صمته التصاعدي»[2].

«لم يعنني يومًا أين هو ذاهب بي حصان الحب الجامح»[3].

«دومًا كنتُ أقول لامرأة كانت أنا: لا تمري عندما تشعل الحياة أضواءها الحمراء، تعلَّمي الوقوف عند حاجز القدر. عبثًا تُزَوِّرين إشارات المرور. لا تُؤخذ الأقدار عَنْوة»[4].

---

(1) نفسه. ص: 19.

(2) نفسه. ص: 90.

(3) نفسه. ص: 95.

وفي رواية «ذاكرة الجسد» تتكرر الاستعارة نفسها؛ حيث يشبه البطل خالد حياة بفرس جامح يقفز على كل الحواجز:

«.. رحتُ أقاومك بحواجز وهمية أضعها بيننا كل مرة، كما توضَع حواجز في ساحة سباق، ولكنك كنت فرسًا خلقتْ للتحدي وربح الرهان. كنتِ تقفزين عليها جميعًا مرة واحدة، بنظرة واحدة». (أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 120).

(4) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 171.

وكل هذا يدل على قدرة الاستعارة التصورية نفسها أن تأخذ أبعادًا جمالية غير متوقعة في بعض التعبيرات الإبداعية.

ومن إبداعات أحلام في هذه الاستعارة التصورية رسمها علاقة الحب التي جمعت البطلين (حياة وخالد) برحلتين، يستقلان فيهما قطارين للحب السريع، مع إضفاء طابع مأساوي على مصير الرحلتين؛ لأن كل واحد منهما كان يسير قطاره في الاتجاه المعاكس للآخر على الخط نفسه، ولم يكن أمامهما من خيار سوى انتظار متى تحدث كارثة الاصطدام. وبقدر إبداع هذه الاستعارة في تلوين استعارة «الحب رحلة»، بقدر إبداعها في رسم المسار المتأزم للحبكة في الرواية:

«.. كان القطار يسير في الاتجاه المعاكس، وبسرعة لم يكن ممكنًا معها أن نفعل شيئًا.. أي شيء، غير الذهول وانتظار كارثة الاصطدام»[1].

لقد عبَّرت الاستعارة التصورية «الحب رحلة» عن اختلاف وجهات البطلين- المتحابين، يقول خالد:

«ها أنتِ ذي أمامي، تلبسين ثوب الردَّة. لقد اخترتِ طريقًا آخر، ولبستِ وجهًا آخر لم أعد أعرفه»[2].

ولم يكن اللقاء الذي جمعهما صدفة في باريس، بعد ربع قرن من الفراق، سوى مصادفات رحلة غير متوقعة، فتقاطُعُ الطريق التي جمعتهما لم يكن

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 384.

(2) نفسه. ص: 17.

وليد رحلة محددةِ الوجهة، بل محض صدفة، بعد سلسلة من المحطات التي ظل فيها القدر يركض من موعد لآخر[1].

ومن الإبداعات التي أضافتها أحلام على هذه الاستعارة، أي استعارة «الحب رحلة»، هو عدم تحديد وجهة واضحة لهذه الرحلة، فالمتحابان يخوضان رحلة لا يعلمان محطتها النهائية، وهو ما يضفي طابع المأساة عليها، وقد صرحت البطلة بأنها تعشق هذا النوع من الرحلات الغرامية:

«دومًا..

كنتُ أحبُّهم. أولئكَ العشاق الذين يزجُّون بأنفسهم في **ممرات الحب الضيقة**، فيتعثرون حيث حلوا **بقصة حبٍّ وضعتها الحياة في طريقهم**، بعد أن يكونوا قد حشروا أنفسهم بين الممكن والمستحيل»[2].

وفي رواية «فوضى الحواس»، يخاطب البطل (خالد) -والمنتحل شخصية خالد؛ بطل رواية «ذاكرة الجسد»- (حياة) ناصحًا بضرورة عدم تحديد الوجهات في رحلة الحب، الذي يجب أن نترك له مِقود سيارتنا دون عنوان محدد، ودون وجهة معلومة، وهو ما يعبر عن المصير المجهول للحب، وعن صعوبة تحديد الأهداف فضلًا عن تحقيقها، ولا شك أن هذا يعكس نوعًا من تأزيم الحبكة الروائية، في رحلة غرام بين بطلين مجهولة الهدف، ومجهولة العنوان:

---

(1) يقول (خالد):
«إنه قدر عجيب أن تتقاطع طرقنا على هذا النحو، بعد ربع قرن...
التَقَت الجبال إذن والتقينا.
ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك.
ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك.
ربع قرن على أول لقاء بين رجل كان أنا، وطفلة تلعب على ركبتي كانت أنت.
ربع قرن على قبلة وضعتها على خدك الطفولي نيابةً عن والد لم يرك...
كيف حدث كل هذا؟ لم أعد أدري». (نفسه. ص: 91 - 100).

(2) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 42.

«في الحب أكثر من أي شيء آخر، لا بد أن تكون لكِ علاقة ثقة بالقدر، أن تتركي له مقود سيارتكِ، دون أن تعطيه عنوانًا بالتحديد، أو تعليمات صارمة بما تعتقدينه أقصرَ الطرق، وإلّا فستتسلى الحياة بمعاكستكِ، وتتعطل بكِ السيارة، وتقعين في زحمة سير.. وتصلين في أحسن الحالات متأخرة عن أحلامك!»[1].

ومن هنا لم يكن غريبًا أن تصف البطلة حياة سائق الحب بأنه ثمل، ينطلق من البدايات الشاهقة إلى الانحدارات المباغتة للألم نحو عناوين الخيبة:

«بِصِيَغ مغايرة، يُعيد الحبُّ نفسَه ببدايات شاهقة الأحلام.. وانحدارات مباغتة الألم، وعلينا أن نتعلم كيف ننتظر أن يوصلنا سائقُ الحب الثمل إلى عناوين خيبتنا»[2].

وفي التعبير عن التقلبات والفقدانات التي عرفتها رحلة الحب التي جمعت (خالد) بـ(حياة)، لم يجد البطل أفضل من الاستعارة التصورية «الحب رحلة»؛ ليصور من خلالها كيف يترك المسافِر/المحب في كل محطة/مرحلة من مراحل الحب، شيئًا من أثاثه/مبادئه/أحلامه... لينتهي في آخر الطريق فاقدًا أهم ما كان بحوزته.

وبهذا تصل أحلام مستغانمي بهذه الاستعارة إلى قمة الإبداع؛ لتلخص

---

(1) نفسه. ص: 87.

(2) نفسه. ص: 199. ويؤكد كلٌّ من لايكوف وجونسون هذه الخاصية العبثية لاستعارة «الحب سفر»، قائلين: «في استعارة «الحب سفر»، فإن العلاقة بين مكونَي الزوج ينظر إليها باعتبارها «مركبة»، لا يتحكمان في قيادتها بصورة فاعلة، فالعلاقة قد «تحيد عن الطريق»، وقد «تجد نفسها في قاع البحر»، وقد «لا تسير في أي اتجاه»». (جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 147).

من خلالها المسار الشاق الذي قطعه البطلان في رحلتهما الغرامية، ولتجعل خطاطة السرد وتحولاته متضمنة في خطاطة هذه الاستعارة:

«ستتعلمين كيف تتخلين في كل مرة عن شيء منكِ، كيف تتركين خلفكِ كل مرة أحدًا.. أو مبدأ.. أو حلمًا. نحن نأتي الحياة كمن ينقل أثاثه وأشياءه، محملين بالمبادئ.. مثقلين بالأحلام.. مُحاطين بالأهل والأصدقاء، **ثم كلما تقدم بنا السفر فقدنا شيئًا، وتركنا خلفنا أحدًا؛ ليبقى لنا في النهاية ما نعتقده الأهم**، والذي أصبح كذلك لأنه تسلق سلم الأهميات، بعدما فقدنا ما كان أهم منه»[1].

في رواية «عابر سرير»، سيستعير زيان[2] (الذي هو خالد في الحقيقة، وفي رواية «ذاكرة الجسد») القطارات البخارية والقطارات السريعة؛ للتعبير عن نوعين مختلفين للرحلة: رحلته الشاقة المضنية البطيئة، ورحلة الرفاق الذين غادروا قطاره البخاري، وركبوا القطار السريع للاغتناء والثروة، ودهسوا كل القيم والمبادئ التي بقي هو وحيدًا يجترُّها في قاطرة ذاكرته، وهذا ما تَجسَّـــد في الحوار الذي جمَعه مع بطل الرواية المنتحل لشخصيته:

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 159.

(2) ما يثير الانتباه في شخصيات رواية «عابر سرير»، أن شخصيتين رئيسيتين يستعيران اسمًا غير اسمهما، فخالد بن طوبال الذي كان البطل في «ذاكرة الجسد»، استعارت له الرواية اسم زيان، وأصبح السارد هو الذي يحمل هذا الاسم تأثرًا بشخصيته في الرواية، وقد خلق هذا الالتباس خلخلة في حبكة الرواية التي لعب فيها السارد دور خالد؛ ليرث عنه بعد موته كل مآسيه، وذلك بعد أن اشترك معه في حب المرأة نفسها، التي عمقت مأساتهما معًا، والتي لن تكون سوى البطلة حياة، التي دبَّرت لهما معًا ميتة تخييلية في روايتين؛ الأولى: «ذاكرة الجسد»، والثانية: «فوضى الحواس». يقول السارد مخاطبًا فرونسواز بعد موت خالد بن طوبال الحقيقي:
«إن شئت الحقيقة خالدُ بن طوبال ليس أنا، إنما زيان، ولكن تلك قصة أخرى. في الواقع، كان هذا اسمه في تلك الروايةّ، بينما أصبح هذا اسمي في الحياة. ففي الرواية أيضًا نحتاج إلى استعارة أسماء ليست لنا، ولذا أثناء انتقالنا بين الاثنين كثيرًا ما لا نعود ندري من نكون. إنها لعبة الأقنعة في كرنفال الحياة». (أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 280).

«لم أعرف كيف أواصل الحديث إليه. قلت مُعلقًا:

إنها الحياة.. كلٌّ يواجهها بما استطاع.

قال:

تقصد.. كلٌّ يتخلى عن قناعاته حيث استطاع. **تركب القطار البخاري، وترى رفاقَك يترجلون الواحد بعد الآخر، وتدري أنك مسافر فيه عمرًا واقفًا، وأنك آخر من ينزل، ولكن ماذا بإمكانك أن تفعل إن أنتَ لم تولد على أيام القطارات السريعة؟!**

كان الحوار يمضي إلى حيث يوصلنا كلامه، فسألته:

والغربة.. أية محطة تمثل في رحلتك؟

قال:

الغربة ليست محطة.. إنها قاطرة أركبها حتى الوصول الأخير..»[1].

وفي رواية «الأسود يليق بكِ»، ستستعير البطلة القطار السريع لوصف الرجل الذي دهس أحلامها، وخلَّفها مدمرة مع أشلائها[2].

لقد كانت هذه التلوينات الاستعارية المبدِعة للحب، وقدرة أحلام مستغانمي على إعطائها أبعادًا جديدة من أبرز أمثلة الاستعارة

---

(1) نفسه. ص: 110.

(2) نقرأ في الرواية:
«استفاقت ولا أحد.
رجل عبرها كقطار سريع، دهس أحلامها وواصل طريقه بسرعة الطائرات، فالوقت هو أغلى ما يملك. لا وقت لديه ليرى ما خلَّفه مروره العاصف بحياتها من دمار. أشجار الأحلام المقتلعة، أعمدة الكهرباء التي قطع الإعصار أنوارًا أضاءت حياتها، سقف قلبها المتطاير قرميدُه، ونومها في عراء الذكريات». (أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 302).

التصورية، التي برهن من خلالها جورج لايكوف ومارك جونسون على ارتباط الاستعارة بالأفكار؛ **حيث: «هناك استعارة واحدة هنا [الحب رحلة]**، وليس دزينات من العبارات اللغوية غير المترابطة... **فالفكر الاستعاري في صيغة النسوخ العابرة للمجالات أوَّليٌّ، واللغة الاستعارية ثانوية»**[1].

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ص: 185 - 190.

3 - استعارة: الحب نار

يتواضع الناس في الثقافة العامة على عدة استعارات تصورية عن الحب؛ إذ ليست استعارة «الحب رحلة» سوى واحدة منها، **فالحب غذاء، والحب رباط، والحب سائل في وعاء، والحب قوة طبيعية، والحب قوة فيزيائية، والحب نار، والحب عدو، والحب نشوة، والحب جنون، والحب حرب... إلخ**[1]؛ ومن هنا يستحيل التحدث عن الحب بمعزل عن استعاراته[2].

لقد فرضت استعارة «**الحب نار**» حضورًا مهيمنًا في روايات أحلام مستغانمي، وهي استعارة تدور في فلك التصورات الاستعارية، التي يُعبَّر بها عادة عن الانفعالات الحادة باستعمال لفظ الحرارة أو السخونة، ويتجسد هذا أولًا في الاستعارة التصورية «الحب نار»، ومن أمثلتها: قلبي في النار، وأحترق بالحب... إلخ، وبهذا يتلاءم المجال

(1) *Zoltán Kövecses. Metaphor and Emotion. pp. 381.*

(2) يقول جورج لايكوف ومارك جونسون في هذا الصدد: «*هل تصوُّرُ الحب مستقلٌّ عن الاستعارات التي تُبَنْيِنُ الحب؟ الجواب بالنفي الصريح. إن استعارات الحب تكون بشكل دال تصوُّرنا للحب. تَصوَّرْ تصورًا للحَب بدون قوة فيزيائية -أي بدون انجذاب، وكهرباء، ومغناطيس- وبدون اتحاد، أو جنون، أو مرض، أو سحر، أو اعتناء، أو رحلات، أو قرب، أو سخونة، أو منح للذات. اتركْ كل هذه الطرق الاستعارية في تصور الحب ككلٍّ. ما سيتبقى هو الهيكل الحرفي تقريبًا... بدون هذه الاستعارات التواضعية، سيكون من المستحيل افتراضيًا أن نفكر بصدد الحب أو نتحدث عنه؛ فجلُّ الشعر المرتبط بالحب في تقليدنا ليس سوى تطوير وتوسيع لهذه الاستعارات التصورية*». (جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ص: 121).

المصدر (النار)، مع المجال الهدف (الحب) في عدة حيثيات، تشكل خطاطة الصورة: ففعل الاحتراق هو وجود الحب، والأشياء المحترقة هي الشخص المحترق، وأسباب الحريق هي أسباب الحب، وحِدَّة حرارة النار هي حدة الحب[1].

وإذا كانت استعارة «الحب نار» من الاستعارات العُرفية الكلاسيكية، التي يمكن أن توصف بنوع من الابتذال الذي يقرِّبها من المجاز المرسل[2]، فإنها إذ تتلون بالسرد تكتسب أبعادًا جديدة، وتؤدي وظائف ضمن النسق الروائي. وقد سبق أن أبرزنا في الفصل الأول كيف دافع المعرفيون عن قدرة الأدب على التجديد في نطاق الاستعارات التصورية المألوفة. وهكذا ساهمت الاستعارة التصورية **«الحب نار»**[3] في روايات أحلام مستغانمي، فضلاً عن تصوير تغيرات الحبكة الروائية، في تصوير آلام الأبطال في رحلتهم الغرامية، وهي استعارة يمكن اعتبارها متفرعة عن استعارة «الحب رحلة»، كما سنكشف بعد تحديد وظيفتها في السرد.

ولا عجب أن نجد رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي تبدأ بهذه الاستعارة التصورية، أي «الحب نار»، وذلك من خلال حديث

---

(1) Zoltán Kövecses. Metaphors of Anger, Pride, and Love : A Lexical Approach to the Structure of Concepts. pp. 84-85.

(2) محمد الولي. الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية. ص: 223.

(3) نشير في هذا الصدد إلى أن هذه الاستعارة تستند على تصورات أسطورية قديمة حول النار، وقد اعتبر باشلار بأن النار مرافقة لمعنى الحب، وهي علامة الحب البدائي الذي يُعد «الفرضية العلمية الأولى للإنتاج الموضوعي للنار. (ينظر: غاستون باشلار. النار في التحليل النفسي. ترجمة: نهاد خياطة. ص: 27، وص: 53 - 54).

البطلـة (حيـاة) عـن رغبـة خالـد في «أن يـربي حبًّـا وسـط الألغـام»[1]، وكأنـه يحـدد منـذ البدايـة رحلتـه المأسـاوية في أرض الحـب الملغومـة، مـا دام انطفـاء نـار الحـب يعنـي المأسـاة والفقـدان. ومـن هنـا، فـلا خيـار سـوى معالجـة مأسـاة الحـب بمأسـاة الاحـتراق، فـ«عندمـا ينطفـئ العشـق، نفقـد دائمًـا شـيئًا مـا»[2].

وتُصوِّرُ رواية «فوضى الحواس» كيف أن شغف (خالد) -أو بالأحرى المنتحل شخصية خالد الحقيقي- بالاحتراق بنار الحب لم يكن إلا إرضاءً لحبيبته حياة، المأخوذة بتألُّق الحرائق، والتهامها لحياة من تحرقهم، وكأنها تعاني نوعًا من الساديَّة، والتلذذ بمعاناة الآخرين، بمن فيهم من أحبتهم يومًا:

«دومًا..

كنتُ أحبهم...

أولئـك الذيـن يعيشـون داخـل زوبعـة الحـب التـي لا تهـدأ، مأخوذيـن بعواصـف الشـغف، **مذهولـين أمـام الحرائـق التـي، مقابـل أن تـضيء أيامًـا في حياتهـم، تلتهـم كل شيء حولهـم**، جاهزيـن تمامًـا.. لتلـك اللحظـات المضيئـة خلسـة، والتـي سـتخلِّف داخلَهـم عندمـا تنطفـئ، رمـاد انطفائهـم الحتمـي»[3].

---

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 9.

(2) نفسه. ص: 19.

(3) نفسه. ص: 42 – 43.

وقد صورت البطلة (حياة)، في رواية «ذاكرة الجسد»، كيف أنها ورثت جيناتها النارية المشتعلة من أبيها (العيساوي)، نسبة إلى فرقة عيساوة، التي تحتفل بطقوسها التعبدية وسط لهيب النيران[1].

إن شغف البطلة (حياة) بإحراق المحبين، وبالتحديد أولئك الذين أحبتهم، يوازيه الرغبة في إفراغهم من ذاكرتها، كما كشف تحليلنا لاستعارة «الذاكرة وعاء»، فالكتابة عمن نحب تعني التخلص منهم نهائيًّا؛ بدفْنِهم بين دفتَيْ رواية تمحوهم من الذاكرة، عوض أن تمتلئ بهم، وهذا نقيض التصور الذي يحمله البطل خالد عن وظيفة الفن، كما أشرنا سابقًا. وتؤدي النار في الاستعارة السابقة وظيفة المحو نفسها، أو الانطفاء الذي يتزامن مع نهاية إحراق المحبين، أو الالتهام: «تلتهم كل شيء حولهم»، وهي استعارة أخرى للنار التي تتغذى، وقد أكد باشلار أن الفكرة القائمة على أساس أن النار تتغذّى تعدُّ من بين الأفكار المترسخة في ثقافتنا: «فعبارة تتغذى نارًا» باتت عند الإنسان المعاصر ترادف «إدامتها»[2].

ولم يكن غريبًا أن تؤدي النار عند البطلة (حياة) وظيفة الإفراغ نفسها والمحو، المرتبطة باستعارة «الذاكرة وعاء»، فإذا كانت البطلة حياة في ثلاثية

---

(1) تقول بطلة الرواية:
«أبي يا «عيساوي» أبًا عن جد!
أنتَ الذي كنتَ في تلك الحلقات المغلقة، في تلك الطقوس الطرقية العجيبة، تغرس في جسدك ذلك السفود الأحمر الملتهب نارًا..
أنتَ الذي كنتَ تمرر حديدكَ الملتهبَ والمُحمرَّ كقطعة جمر، فينطفئ جمره من لعابكَ، ولا تحترق.
علمني الليلةَ كيف أتعذب دون أن أنزف.
علمني كيف أذكر اسمها دون أن يحترق لساني.
علمني كيف أشفى منها...». (أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 311).

(2) غاستون باشلار. النار في التحليل النفسي. ص: 61.

أحلام مستغانمي تحترف كتابة الرواية؛ فلأنها تحاول إرضاء نزعاتها المجوسية في الإحراق، ليغدو القلم، بدَوره، عاملًا متماهيًا مع النار، ومع الطبيعة النارية للبطلة، ولتغدو وظيفة الكتابة هي التخلص إحراقًا ممن كانت تحبهم يومًا، فأرادتهم رمادًا منثورًا منبثقًا من نيران رواياتها، يقول البطل/ السارد في رواية «عابر سرير»:

«حاولتُ فيما بعدُ فهم نزعاتها المجوسية.

ما الذي صنع من تلك المرأة روائية تواصل، في كتابٍ، مراقصة قتلاها؟ **أتِلكُمُ النار التي خسارةً بعد أخرى، أشعلتْ قلمها بحرائق جسد عصِيٍّ على الإطفاء؟**

أم هي رغبتها في تحريض الريح، بإضرام النار في مستودعات التاريخ التي سطا عليها رجال العصابات... هي لا تأخذ نفسها مأخذ الأدب، ولا تأخذ الكتابة مأخذ الجد، وحدها النار تعنيها.

ولذا قلتُ لها يومًا: «لن أنزع منكِ أعواد الثقاب؛ واصِلي اللهوَ بالنار من أجل الحرائق القادمة»[1].

ومثلما يستدعي التفكير في الحب عملية الإحراق والتهام النار للمحبين المحروقين، فإنه يستدعي التفكير في الرماد، ليس فقط باعتباره معلنًا عن نهاية أو انطفاء المحبين، كما هو في المثال السابق، بل باعتبار الرماد يرتبط بالسواد المؤذن باشتعال جذوة الحب مرة

---

(1) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 16 – 17.

أخرى، ومن ورائها سيول النار التي لا تنضب، تقول البطلة (حياة) في رواية «عابر سرير»:

«من أين جاءتني أنا كل هذه **الحرائق**؟ أمن تمردي على كل شيء؟ أم من **براكين** الكلمات التي تنفجر بداخلي باستمرار؟ وكيف يمكن لهذا **الرماد الجالس أمامي ملتفًّا بملاءة سوداء.. أن يلد كل هذه النيران التي تسكنني؟**

يقول مَثَل: «النار تلد الرماد»، وكثيرًا ما تكذب الأمثالُ... **ها هو مسحوق الرماد يلد كل هذا الجَمر، كل هذه السيول النارية التي أحرقت داخلي كل شيء**، كل القناعات الجاهزة، كل الأكاذيب التي توارثتها النساء»[1].

لقد ترددت هذه الصورة الاستعارية لاشتعال الحب من الرماد في روايات أحلام مستغانمي؛ حيث نقرأ مثلًا في آخر رواية «ذاكرة الجسد» قول السارد/خالد: «... كنتُ **أخاف أن يشتعل حبكِ من رماده مرة أخرى**»[2].

1-3 - الاستعارة الكيماوية/الفيزيائية

وفي مسار تطوير استعارة نفسها «الحب نار»، توظِّف أحلام ما يسميه لايكوف وجونسون: «**الاستعارة الكيماوية**»؛ فمن التلوينات الاستعارية لاستعارة «الحب نار» تشبيه خالد محبوبتَه حياة بمنجم الكبريت، وتشبيه نفسه بالعاشق المجوسي، الذي يتلذذ بالاحتراق في النار، مما يجسد عمق

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص 102 - 103.

(2) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 372.

المعاناة التي شكَّلها حبه لها، خاصة عندما يغدو الاحتراق حلمًا يسعى جاهدًا لتحقيقه، ويغدو الهروب من لهيب نار الحب أمرًا مستحيلًا:

«كنتِ منجمًا للكبريت.. وكان زياد عاشقًا مجوسيًّا يعبد اللهب!

فهل يمكن أن يصمد طويلًا في وجه نيرانك.. أنتِ المرأة التي يحلم الرجال أن يحترقوا بها ولو وهْمًا»[1].

وتتصل هذه الاستعارة في روايات أحلام مع ما يمكن أن نسميه «**الاستعارة الفيزيائية**» المتشكلة من تركيبة الحب النارية؛ حيث يُصور خالد نفسه بعالم فيزيائي حاول أنْ يجرب خلطة غريبة للحب بجمع صيغتين متفجرتين في الوقت نفسه: حب (حياة)، وحب مدينته قسنطينة؛ وذلك بعد أن جرَّب قوتهما التدميرية على انفراد، وذلك قصد الاستمتاع بـ«شهوة اللهب» الدفينة التي تسكنه، فكانت النتيجة دمارًا وإحراقًا وأشلاء متطايرة:

«كنتُ كعالم فيزيائي مجنون يريد أن يجمع بين صيغتين متفجرتين في الوقت نفسه: أنتِ.. وقسنطينة، صيغتين صنعتُهما بنفسي في نوبة شوق وعشق وجنون، قستُ قدرتهما التدميرية كلًّا على انفراد، وأردتُ أن أُجرِّبهما معًا كما تُجرَّب قنبلة ذرية في صحراء.

أردتُ أن أعيشهما معًا في انفجار داخلي واحد.. يهزني وحدي.. يدمرني وحدي.. وأخرج بعده من وسط الحرائق والدمار: إمَّا رجلًا آخر.. أو أشلاء رجل.

ألم تقولي مرة: إن هناك رغبة سرية تسكننا جميعًا اسمها «شهوة اللهب؟»[2].

---

(1) نفسه. ص: 220.

(2) نفسه. ص: 273 - 274.

إن هذه «الاستعارة الفيزيائية» تلونت بتلون الحبكة الروائية، فقد عبرت عن مرحلة اليأس والضياع التي عاناها بطل «ذاكرة الجسد» بعد الانفصال عن محبوبته، والتي جسدت في الرواية ذاكرته الماضية التي يحاول استعادتها من خلالها، خاصة أنها تتماهى مع مدينة قسنطينة، التي ورثت عنها نزعتها المجوسية:

«اكتشفت بَعدَها بنفسي التطابق بينكِ وبين تلك المدينة.

كان فيكما معًا، شيء من اللهب الذي لم ينطفئ.. وقدرة خارقة على إشعال الحرائق..

ولكنكما معًا، كنتما تتظاهران بإعلان الحرب على المجوس. إنه زيف المدن العريقة المحترمة.. ونفاق بنات العائلات.. أليس كذلك؟»[1].

إن الوصول إلى درجة التدمير بقنبلة الحب الحارقة هو وصول إلى نهاية مطبوعة بالموت، الموت وسط الحرائق، ولا غرابة أن تجسد هذه الاستعارة لحظة الافتراق بين خالد وحياة؛ ففي آخر الرواية لم يكن من تعبير ملائم لتصوير فاجعة اللحظة سوى استعارة «الحب نار»، بتلويناتها الممتزجة بالبراكين، والحرائق، والزلازل، والدمار.. التي ستعمل على تدمير الذاكرة، تلك التي ائتمنها البطل على أسراره، وجعلها وعاء لتاريخه الشخصي والجماعي، وبهذا سيعاني البطل من خطر نسف ذكرياته، التي كان حريصًا على حفظها في وعاء ذاكرته. وإذْ يتم تفريغ الذاكرة بنسفها، فإن البطل سيصل إلى نهايته المحتومة، فهو يعيش بامتلاء الذاكرة، في الوقت الذي قررت محبوبته أن

(1) نفسه. ص: 274.

تعيش بإفراغها، كما كشفنا في تحليل الاستعارة التصورية «الذاكرة وعاء»:

«افترقنا إذن..

فيا خرابي الجميل، سلامًا. يا وردة البراكين، ويا ياسمينة نبَتتْ على حرائقي، سلامًا.

يا ابنة الزلازل والشروخ الأرضية! لقد كان خرابك الأجمل سيدتي، لقد كان خرابُكِ الأفظع..

قتلتِ وطنًا بكامله داخلي، تسللتِ حتى دهاليز ذاكرتي، نسفتِ كل شيء بعود ثقاب واحد فقط..

من علَّمكِ اللعب بشظايا الذاكرة؟ أجيبي!

من أين أتيت هذه المرة -أيضًا- بكل هذه الأمواج المحرقة من النار. من أينَ أتيتِ بكل ما تلا ذلك اليوم من دمار؟»[1].

ومن تنويعات هذه الاستعارة الفيزيائية للنار في رواية «عابر سرير» استعارة «اللغم» للحب؛ حيث يقع البطل بين خيارين: تفكيك اللغم، أو الانفجار والتشظي وسط نيرانه: «في مساء الولع العائد مخضبًا بالشجن، يصبح همُّك كيف تفكك لغم الحب بعد عامين من الغياب، وتعطِّل فتيله الموقوت دون أن تتشظّى بوحًا»[2].

وقد أوضح ستيفن أولمان، في حديثه عن مصادر الصور البلاغية عند

(1) نفسه. ص: 379.

(2) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 9.

بروست، أن الصور العلمية: «تقوم بدور دالٍّ في توضيح التجارب المعقدة، وتقدم تعبيرًا ملموسًا وحيًّا عن بعض الموضوعات الرئيسية في الرواية.. وتحتل الفيزياء مكانًا بارزًا بين العلوم التي تُستمد منها التماثلات»[1]. ومن خلال استحضار المكون الفيزيائي، قدَّم بروست عبر حركة السوائل صورًا رائعة عن الزمن: «وإذا كان تشبيه مرور الزمن بسيلان النهر من أقدم الاستعارات في الأدب الأوربي، والتي تعود إلى هيرقليط، فإن بروست قد نجح في إعادة الحياة إلى هذا «الكليشيه»؛ بفضل غزارة التفاصيل التي تبلغ درجة عالية من الدقة والتماسك»[2].

ومن الاستعارات التي تصب في منحى الطابع الفيزيائي الناري للحب: استعارة الكهرباء وشحناته وهزَّاته في التعبير عن تجربة الحب عند البطلين. وكان ستيفن أولمان قد ألمح إلى أن الصور التي تنتمي إلى مجال الكهرباء، ليست جديدة في الأعمال الروائية، بل يعود استعمالها إلى زمن الثورة الفرنسية مع فيكتور هوجو، الذي «كان ولوعًا باستعارات هذا المجال». كما بيَّن كلٌّ من لايكوف وجونسون الطابع الحي لاستعارة «الحب قوة فيزيائية»؛ حيث القوة الفيزيائية هي الحب، والموضوعات المتأثرة بالقوة هي المتحابان[3].

ومن هنا عبَّر البطل (خالد)، في روايتَيْ «ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس»، عن علاقة الحب التي تجمعه بـ(بحياة) من خلال «ذبذبات

---

(1) ستيفن أولمان. *الصورة في الرواية*. ص: 202.

(2) نفسه. ص: 210.

(3) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ص: 136 - 137.

الرغبة»[1]، و«الحب المكهرب»: «شعرت أن شحنة من الحزن المكهرب، وربما الحب المكهرب أيضًا قد سرتْ بيننا»[2]، ومن خلال الهزات النفسية المشحونة بالانفعالات: «قضينا معًا وقتًا أطول ذلك اليوم.. وافترقنا مُثقلين بالهزات النفسية، مشحونين بالانفعالات المتطرفة...»[3].

2-3 - الاستعارة الجيولوجية

قاد هذا التطوير لاستعارة «الحب نار» في ثلاثية أحلام مستغانمي إلى ابتكار ما يمكن تسميته بـ **«الاستعارة الجيولوجية»**؛ حيث يستحضر البطل في حديثه عن محبوبته حياة، النيران الأرضية، والزلازل التي ترقص على جثث القتلى:

«لكأنها كانت قسنطينة، كأنما تحرّك شيء فيها، حدَث اضطراب جيولوجي، واهتزت الجسور من حولها، ولا يمكنها أن ترقص إلا على جثث رجالها»[4].

ولم يجد السارد أحسن من الاستعارة الجيولوجية لوصف محبوبته، فأنوثتها ليست إلا انعكاسات لنيران جوفية عميقة، بات يعرف كيف يقيس اهتزازات زلازلها، وكيف يتعرف على طبقاتها الجيولوجية العميقة، ومياهها الجوفية الحارقة:

«امرأة أقيس اهتزازاتها بمعيار ريختر الشبقي. أعرف الطبقات السفلية

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 284.

(2) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 119.

(3) نفسه. ص: 119.

(4) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 16.

لشهواتها، أعرف في أي عصر تراكمت حفريات رغباتها، وفي أي زمن جيولوجي استدار حزام زلزالها، وعلى أي عمق تكمن مياه أنوثتها الجوفية. أعرف كل هذا..»[1].

ولا عجب أن يصور البطل خالد حبيبته حياة من خلال معجم البراكين واصفًا إياها بـ: **امرأة الحرائق، والجبل البركاني، والأمواج المحرقة، والتربة المحمومة، والبركان النائم الذي يغرر بسواحه، ويجرفهم إلى قدرهم المحتوم**... ذلك ما توضحه هذه الاستعارات التصوُّرية المُغلَّفة بحمم النار والبراكين في تصوير الحب الذي يختلج في نفس بطل «ذاكرة الجسد»، نوردها على طولها نظرًا لتجسيدها التلوينات النارية للحب:

«**يا امرأة تحترف الحرائق، ويا جبلًا بركانيًّا** جرَف كل شيء في طريقه، **وأحرَق** آخر ما تمسكت به.

من أين أتيتِ بكل تلك **الأمواج المحرقة من النار**؟ وكيف لم أحذر **تربتَك المحمومة**، كشفتَيْ عاشقة غجرية... كيف لم أحذر بساطتك وتواضعك الكاذب، وأتذكر درسًا قديمًا في الجغرافيا: «**الجبال البركانية لا قمم لها**؛ إنها جبال في تواضع هضبة»... كانت حماقاتي الأولى أنني تصرفت معك مثل سائح يزور صقلية لأول مرة، فيركض **نحو بركان** (إتنا)، ويصلي **ليستيقظ البركان** النائم بعين واحدة من نومه، ويُغرق الجزيرة نارًا... وتشهد جثث السواح التي تحولت إلى **تراب أسود أنه لا أجمل من بركان يتثاءب**،

---

(1) نفسه. ص: 14.

ويقذف ما في جوفه من نيران وأحجار، ويبتلع المساحات الشاسعة في بضع لحظات.

وأن المتفرج عليه يصاب دائمًا **بجاذبية مغناطيسية** ما.. بشيء شبيه بشهوة اللهب، يشده لتلك **السيول النارية**...

يشهد الدمار حولي اليوم، أنني أحببتكِ حتى الهلاك، وأشتهيك.. حتى **الاحتراق الأخير**، وصدَّقتُ جاك بريل عندما قال: «هناك **أراض محروقة** تمنحك من القمح ما لا يمنحك نيسان في أوج عطائه»...

يا بركانًا جرف من حولي كل شيء.. ألم يكن جنونًا أن أزايد على جنون السواح والعشاق، وكل من أحبُّوكِ قبلي.. فأنقل بيتي عند سفحكِ، **وأضع ذاكرتي عند أقدام براكينكِ، وأجلس بعدها وسط الحرائق.. لأرسمكِ**»[1].

ويدل هذا التفصيل الاستعاري للحب، المؤثَّث بالمعجم الناري: **(الحرائق- والبراكين- والأمواج المحرقة- والتربة المحمومة- والجبال البركانية- والتراب الأسود- والسيول النارية- والاحتراق... إلخ)**، في صورة استعارية تصورية واحدة مركبة هي استعارة «**الحب نار**»؛ على أن أحلام مستغانمي كانت تخطط لاستعارات رواياتها، وتعمل على تناسقها، رابطة إياها بسيرورة الحبكة، وتأزمها؛ حيث الإحساس بالاحتراق يعكس نوعًا من تردي العلاقة بين البطلين/المحبوبين، ويؤشِّر على وصول رحلة الحب إلى محطة مأساوية، قد تعصف بحياتهما، وهو ما عكسته العبارة الأخيرة في الاستعارة التفصيلية السابقة، عندما قال البطل بأنه (وضع

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 97 - 98.

ذاكرتـه عنـد أقـدام براكـين محبوبتـه)، وقـد سـبق أن أبرزنـا أن الذاكرة هي الموضـوع الأسـاسي للـسرد في الروايـة.

وتتداخـل الاسـتعارة الفيزيائيـة مـع الاسـتعارة الجيولوجيـة، عنـد شـخصية خالـد بـن طوبال؛ حيث يصف الظهـور المفاجئ لمحبوبته وهـو يترقب حضورها في معـرض بباريـس، بأنـه تدفـق ضـوئي لـبرقٍ مباغت، يتوقـف القلـب خوفًا من لمعانـه، يصاحبـه إعصـارٌ ومطـر مدمـر، في شـخص امـرأة لا ككل النسـاء، ومـن كان يظـن لقـاء الجبـال مسـتحيلًا (يقصـد نفسـه وحياة)، فهـو لا يفهم شـيئًا في قوانـين الـزلازل والجيولوجيـا، فعندمـا تلتقـي الجبـال لا تهتـز الأرض فقـط، بـل تنصهـر في تـراب واحد:

«ثم جاءت.

انخلعت أبواب الترقب على تدفق ضوئها المباغت.

دخلت.. وتوقف العالم برهة عن الدوران.

توقف القلب دقة عن الخفقان كما لالتقاط الأنفاس شهقة.

إعصار يتقدم في معطف فرو ترتديه امرأة. أيتها العناية الإلهية.. هلّا ترفقتِ بي!

أيتها السماء.. أيها المطر.. يا جبال الألب.. خذوا عِلمًا أنها جاءت.

التقينا إذن..

الذيـن قالـوا وحدهـا الجبـال لا تلتقـي أخطـأوا، والذيـن بنـوا بينهـا جسـورًا لتتصافـح مـن دون أن تنحنـي؛ لا يفهمـون شـيئًا في قوانـين الطبيعـة.

الجبال لا تلتقي إلا في الزلازل والهزات الأرضية الكبرى، وعندها لا تتصافح، بل تتحول إلى تراب واحد.

أكان بوسعنا تفادي الكارثة؟ ها نحن نلتقي حيث رتبت لنا المصادفة موعدًا في آخر معاقل الحزن.. كلَعْنة»[1].

وحيث إن الزلزال يعقبه الدمار، فإن (هالة)؛ بطلة «الأسود يليق بك»، تستحضر تدمير الحروب والزلازل وارتجاعاتها، لوصف الحالة التي آل إليها مصيرها مع حبيبها (طلال)، بعد أن فارقته مؤثِرةً صيانةَ كرامتها الأنثوية على الانسياق لرغباته الشبقيَّة، فكان من اللازم التأهُّب لإعادة إعمار ما دمره الزلزال:

«حاولت أن تخفي عن الجميع دماره الداخلي. كان يلزمها إعادة إعمار عاطفي، كأنها مدينة مرَّ بها هولاكو، فأهلك ما كان قائمًا فيها. عزاؤها أنها استطاعت أن تنقذ من الدمار كرامتها، وذلك الشيء الذي لم تمنحه إياه.

... تحتاج إلى أن تستعيد قواها قبل مواجهة مرتجعات الحب... تجولت بين حطام أحلامها. كم من الأشياء كسر ذلك الرجل دون علمه!»[2].

هذا اللقاء بين الجيولوجيا والاستعارة ليس جديدًا على الرواية؛ فقد سجَّل ستيفن أولمان أن بروست قد وظف في رواياته الاستعارة الجيولوجية للتعبير عن طبقات الذاكرة، التي اتخذت في إحدى رواياته شكل «مناجم عميقة

---

(1) عابر سرير. ص: 180.

(2) الأسود يليق بك. ص: 305 - 306.

في أرض الفكر»، وهو ما ينسجم مع ما تجسِّده ثلاثية أحلام مستغانمي من جعل الذاكرة موضوعها الأثير للحكي[1].

إن هذا النوع من الاستعارات، التي يستمد موضوعاته من عالم الفيزياء أو الكيمياء، أو الجيولوجيا؛ يُعبِّر عن التجارب المعقدة في الرواية، وهذا ما أكده كل من لايكوف وجونسون عندما تحدثا عن الاستعارة الكيماوية، باعتبارها تعبر عن مشكلات مختلفة، والتي تستدعي بالضرورة حلولًا مختلفة؛ حيث تعطينا «الاستعارة الكيماوية نظرة أخرى عن المشاكل البشرية... فأنْ تحيا بواسطة الاستعارة الكيماوية يعني أن لمشاكلك نوعًا من الحقيقة مختلفًا عندك، فالحل المؤقت سيكون إنجازًا وليس إخفاقًا، وستكون المشاكل جزءًا من النظام الطبيعي للأشياء، وليس اضطرابًا يجب «معالجته»، [وعمومًا] فالكيفية التي ستفهم بها حياتك اليومية، وتتصرف بها؛ ستكون مختلفة إذا كنتَ تحيا بواسطة الاستعارة الكيماوية»[2].

(1) يقول أولمان في هذا الصدد: «يستعير بروست عدة صور من الجيولوجيا لوصف طبقات الذاكرة المختلفة المخزونة في الذاكرة. إن الوظيفة الرئيسية لهذه التماثلات هي تأكيد عمق هذه الطبقات وتعقيدها، وحجم الجهد المطلوب لإبرازها. وتختفي ذكريات... في طبقة تحتية عميقة في ذهن الراوي». (ستيفن أولمان. الصورة في الرواية. ص: 212).

(2) جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 149 - 150.

4- الاستعارة الاتجاهية

إذا كانت الاستعارات البنيوية التي فحصنا بعضها سابقًا: «الذاكرة وعاء»، و«الحب رحلة»... إلخ، تُبنِينُ تصورًا استعاريًّا ما بواسطة تصور آخر؛ فإن هناك نوعًا آخر من الاستعارات ينظم نسقًا كاملًا من التصورات المتعالقة، يسميها لايكوف وجونسون الاستعارات الاتجاهية (orientational metaphors): «إذ إن أغلبها يرتبط بالاتجاه الفضائي: عالٍ- مُستفِل، داخل- خارج، أمام- وراء، فوق- تحت، عميق- سطحي، مركزي- هامشي. وتنبع هذه الاتجاهات الفضائية من كون أجسادنا لها هذا الشكل الذي هي عليه، وكونها تشتغل بهذا الشكل الذي تشتغل به في محيطنا الفيزيائي»[1].

إن هذه الاستعارات ترتكز على نوع من الإسقاطات الجسدية اللاواعية التي نفرضها عبر نسقنا الإدراكي والتصوري: «فنحن تلازمنا «أمامات» و«وراءات»، وكل ما هو أمامنا ونراه نتفاعل معه، ونتحرك في اتجاهه، وأما «وراءاتنا» فلا نتحرك نحوها ولا نتفاعل»[2].

---

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الاستعارات التي نحيا بها*. ص: 35.

(2) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ص: 71 - 76.

وبهذا تتخذ الكثير من التصورات بُعدًا فضائيًّا من قبيل:

السعادة فوق/ والشقاء تحت.

الوعي فوق/ واللاوعي تحت.

الصحة والحياة فوق/ والمرض والموت تحت.

الهيمنة والقوة فوق/ والخضوع والضعف تحت.

الأكثر فوق/ والأقل تحت.

النخبة فوق/ والأغلبية تحت.

الجيد فوق/ والرديء تحت.

الفضيلة فوق/ والرذيلة تحت.

العقلاني فوق/ والوجداني تحت... إلخ[1].

وتختلف استعارات التفضية هذه من ثقافة لأخرى في تحديد مواقع القيم[2].

في هذا الإطار، عكست الاستعارة الاتجاهية في روايات أحلام مستغانمي، والمبنية على ثنائية (أعلى/أسفل)، تحولات الحبكة، وتذبذبات حياة

---

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 34 - 37.

(2) «هناك ثقافات تعد السلبية فيها أعلى قيمة من الفاعلية. وبصفة عامة، فالاتجاهات الكبرى مثل: فوق- تحت، وداخل- خارج، ومركزي- هامشي، وفاعلي- سلبي [يمكن إضافة يمين- شمال، في الثقافة الإسلامية]... إلخ، تبدو متواجدة في كل الثقافات، ولكن الاختلاف بين الثقافات كامن في التصورات التي يتم توجيهها، وفي الكيفية التي يتم بها ذلك، وفي أهمية اتجاه على آخر». كما تستند هذه الاستعارات الاتجاهية على أساس فيزيائي، وهو أن الناس يتصورون أنفسهم مسيطرين على محيطهم الفيزيائي بما فيه من حيوان ونبات.. بقدرتهم على التعليل والعقلنة. (نفسه. ص: 33).

الشخصيتين (خالد وحياة)، بين مسار الانحطاط ومسار التحسين؛ حيث عبَّر البطل (خالد) في رواية «ذاكرة الجسد» عن علاقة الحب التي جمعته بحياة، من خلال تردِّيه ونزوله في هاوية سحيقة، تتدحرج به من أبعد نقطة من الحب الجنوني عبر مسالك وعرة، تدمي جسده:

«كنت أتدحرج يومًا بعد يوم نحو هاوية حبكِ، أَصطدمُ بالحجارة والصخور، وكل ما في طريقي من مستحيلات، ولكنني كنت أحبكِ، ولا أنتبه إلى آثار الخدوش على ضميري الذي كان قبلك إناء بلور لا يقبل الخدش. وكنتُ أواصل نزولي معك بسرعة مذهلة نحو أبعد نقطة في العشق الجنوني»[1].

كما جسَّــد البطل، وهو يلاحظ تحول علاقته بحياة من الحب الأبوي أولًا (باعتباره تكفل برعايتها بعد موت أبيها في طفولتها)، إلى الحب العفيف ثانيًا، ثم الحب الجسدي أخيرًا، عن مسارات تردِّي حياته نفسها وانحدارها في سلم القيم، وقد عبَّر عن هذه السيرورة بتصوير انحداره «في سلم الخيبة النفسية والعاطفية»[2]، وبانحداره عبر شلال جارف ينزل به إلى الأسفل نحو اللامنطق؛ لينزل بذلك تدريجيًّا في سلم القيم؛ حيث الخيانة[3] والتنكر للذاكرة:

---

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 130 .

(2) نفسه. ص: 176 .

(3) يعبر (خالد) عن خيانته لذكرى زعيمه في النضال (سي الطاهر) بتحويل ابنته التي أوصاه برعايتها، قبل موته في حرب تحرير الجزائر، إلى معشوقته، قائلًا:
«تُراني أخون الماضي وأنا أنفرد بك في جلسة شبه بريئة، في قاعة تؤثثها اللوحات والذاكرة؟
تراني أخون أعز من عرفتُ من رجال، وأكثرهم نخوة ومروءة، وأكثرهم شجاعة ووفاء؟
تراني أخون سي الطاهر قائدي ورفيقي، وصديق عمر بأكمله، فأدنس ذكراه، وأسرق منه زهرة عمره الوحيدة، ووصيته الأخيرة؟» (نفسه. ص: 101).

«... عبثًا كنتُ أحاول الوقوف في طريق ذلك الشلال الذي كان يجرفني إليكِ... كان حبكِ يجرفني بشبابه وعنفوانه، وينحدر بي إلى أبعد نقطة في اللامنطق، تلك التي يكاد يلامس فيها العشق في آخر المطاف، الجنون أو الموت..

وكنتُ أشعر وأنا أنحدر معكِ إلى تلك المتاهات العميقة داخلي، إلى تلك الدهاليز السرية للحب والشهوة، وإلى تلك المساحة البعيدة الأغوار التي لم تطأها امرأة قبلكِ، أنني أنزل أيضًا سُلم القيم تدريجيًّا، وأنني أتنكر دون أن أدري لتلك المُثُل التي آمنتُ بها بتطرُّف، ورفضت عمرًا بأكمله أن أُساوم عليها...»[1].

وإذا كانت استعارة السلم للتعبير عن القيم من الاستعارات التصورية الشائعة، فإنها تأخذ مع الرواية أبعادًا جمالية ووظيفية مميزة؛ حيث تتلون بتلون التصورات التي تعبر عنها الشخصية، وكانت الباحثة (إلينا سيمينو) قد لاحظتْ أن بعض الروايات تستند إلى هذه الاستعارة الاتجاهية، ذات القطبين المتناقضين الأسفل/ والأعلى؛ للتعبير عن أنماط الشخصيات، كما تمت الإشارة في الفصل الأول من هذه الدراسة[2]. وكان ستيفن أولمان قد سجل هيمنة «استعارة العلو» في رواية «السقطة» لألبير كامو[3].

لقد بسط هذا التصور الاستعاري للقيم هيمنته على رواية «ذاكرة الجسد»، فـ(خالد) الذي آذاه أن يرى الانتهازيين يتدحرجون أمامه من سلم

(1) نفسه. ص: 101.

(2) إلينا سيمينو. *الاستعارة في الخطاب*. ص: 170 - 171.

(3) ستيفان أولمان. *الصورة في الرواية*. ص: 371.

القيم[1]، عانى هو نفسه من الصراع بين السمو الروحي إلى الأعلى والانزلاق إلى الأسفل، من خلال الاستعارة الاتجاهية ذات القطبين (الأعلى/ والأسفل)؛ حيث الأسفل يشير إلى الشهوة الجسدية والرذيلة والخطايا، والأعلى يحيل على العفة والتطهر والصلاة، وذلك ما يوضحه السارد (خالد) من خلال المونولوج الآتي:

«كنتُ في تلك اللحظة [أثناء التجوال في قسنطينة] كمعظم رجال هذه المدينة، أقف في الحد الفاصل بين شهوة الجسد وعفة الروح. يتجاذبني إلى أسفل النداء السري لتلك الغرف المظلمة الشبقية.. حيث تحلو الخطايا.. ويسمو بي إلى أعلى ذلك النداء الآخر لتلك المآذن التي افتقدتُ طويلًا تكبيرها، ورهبة أذانها الذي كان يدعو إلى الصلاة، فيخترق بقوته دهاليز نفسي، ويهزني لأول مرة منذ سنوات»[2].

ولم يكن غريبًا أن يُعبِّر البطل (خالد) في رواية «عابر سرير» عن الوقوع في حب المرأة باعتباره وقوعًا في حفرة، فتاريخ الرجل وتاريخ العاشق هو تاريخ السقوط، فمنذ أول امرأة أحبها، وهي امرأة بولونية تسمى «أولغا»، كانت تقيم في الجزائر، إلى آخر امرأة في حياته، وهي البطلة (حياة)؛ سيظل يتردى في مهاوي السقوط، من السرير الأول إلى السرير الأخير:

«كانت «أولغا» أول «حفرة نسائية» وقعت فيها، ولم أعد أذكر من قال: «يسقط الرجل في أول حفرة نسائية تصادفه»؛ فتاريخ الرجل هو

(1) يقول خالد في الرواية، مثلًا، متحدثًا عن أحد الانتهازيين الذين يدَّعون رعاية الثقافة بالجزائر: «كنتُ أراه يتدحرج أمامي من سُلَّم القيم، غباءً أو تواطؤًا، لا أدري». (أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 233).

(2) نفسه. ص: 314 - 315.

تاريخ السقوط.. في الحفر... على فراشها الأرضي، بدأت مشواري في الحياة كعابر سرير ستتلقفه الأسرَّة واحدًا بعد الآخر حتى السرير الأخير»[1].

ولم يجد البطل غير الاستعارة الاتجاهية ذات المنحيين: أعلى/أسفل، وأمام/خلف؛ للتعبير عن وضعه المأساوي لحظة تأزم الحبكة الروائية، وهو يعود إلى الوطن/الجزائر بعد غياب عشر سنوات، لحضور حفل زفاف حبيبته حياة، المتزوجة من رجل انتهازي اغتنى على جثث الشهداء. جاء في الطائرة في الدرجة الثانية/الخلفية، تاركًا الدرجة الأمامية لأولئك الذين حجزوا كراسي الوطن، معلقًا بين السماء والأرض، فوق تضاريس وطن كان داءَه، ويريد أن يكون دواءَه:

«على أصابع الجرح أعود إلى الوطن... مشيًا على جرحي الأخير أعود على عجل.

عشر سنوات من الغياب، وهو ذا الرجوع المفاجئ. كنت أتوقع لقاءً غير هذا..

كنتُ سأحجز لي مكانًا في الدرجة الأولى مثلًا، فيحدث للذاكرة في مثل هذه المناسبات أن ترفض الجلوس في الكراسي الخلفية.

ولكن لا يهم سيدتي.. كانت كل الكراسي الأمامية محجوزة مسبقًا، لأولئك الذين حجزوا كراسي الوطن أيضًا.

فلأعُدْ إليه كما جئتُ منه إذن، على كرسي جانبي للحزن...

---

(1) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 46 – 47.

في هذه النقطة المعلقة بين الأرض والسماء، والهاربة من ذاكرة إلى أخرى، أجلس على مقعد الدرجة الثانية للنسيان.

أحلق على تضاريس حبك، على ارتفاع تصعب معه الرؤية، ويصعب معه النسيان، وأتساءل رغم فوات الأوان: تراني أرتكب آخر حماقات عمري، وأهرب منك إلى الوطن؟ أحاول أن أُشفى منك به. أنا الذي لم أُشفَ بك منه؟»[1].

وحيث إن للإبداع قدرته على تجديد الاستعارات التصورية المألوفة، وخلق استعارات مبتدَعة داخل التصور ذاته، فقد وجدنا في رواية «ذاكرة الجسد» إبداعًا لمنطقة اتجاهية ملتبسة ضمن الاستعارات الاتجاهية في الرواية، **فبين الأعلى والأسفل، تتحدث الرواية عن الجسر باعتباره مساحة معلقة بينهما**؛ ولذلك فالجسر إذ يعبر عند السارد (خالد) عن المدينة وعن الذاكرة المرتبطة بها، وذلك عبر جعل الجسور الموضوع الأثير في لوحاته التي تجسدت عبرها عدة رسوم لجسور قسنطينة، وأشهرها اللوحة المعنونة (حنين)، التي أهداها أخيرًا لمحبوبته حياة بمناسبة زفافها؛ فإنه يعبر أيضًا عن الحياة المعلقة للبطل.

«متعب أنا.. كجسور قسنطينة، معلّق أنا مثلها بين صخرتين وبين رصيفين»[2].

إنها حياة معلقة بين الفضيلة والرذيلة، بين الحزن والفرح، بين الظل والضوء، بين الحياة والموت، وكأن الجسر بما يحمله من دلالات يجسد حياة

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 281 - 283.

(2) نفسه. ص: 373.

البطل نفسها، التي عبَّر عنها من خلال رسم الجسور. وهكذا نقرأ في الرواية حديث (زياد) الشاعر الفلسطيني عن صديقه خالد قائلًا:

«لقد توحد [خالد] مع هذا الجسر لوحة بعد أخرى في فرح، ثم في حزن متدرج حتى العتمة، وكأنه عاش بتوقيته يومًا أو عمرًا كاملًا..

في اللوحة الأخيرة لا يظل باديًا من الجسر سوى شبحه البعيد تحت خيط من الضوء. كل شيء حوله يختفي تحت الضباب، فيبدو الجسر مضيئًا، **علامة استفهام معلقة في السماء. لا ركائز تشد أعمدته إلى أسفل، لا شيء على يمينه ولا على يساره، وكأنه فقد فجأةً وظيفته الأولى كجسر!**

أترى بداية الصبح عندئذ أم بداية الليل؟ أتراه يُحتضر أم يُولد مع خيط الفجر؟ إنه السؤال الذي يبقى **معلقًا كالجسر لوحة بعد أخرى**، مطارَدًا بلعبة الظل والضوء المستمر، بالموت والبعث المستمر؛ **لأن أي شيء معلق بين السماء والأرض هو شيء يحمل موته معه»**[1].

وقد أكد البطل نفسه هذه الحقيقة، فجعل الجسور تعبيرًا عنه وعن محبوبته، وعن العلاقة المحفوفة بالخوف والقلق، وتجسيدًا لوضعه المعلق؛ حيث لا يعرف أين تستقر حياته بين ذاكرة الماضي وتبدد أحلام الحاضر. وبهذا نستطيع القول **إن مفتاح شخصية خالد في الرواية هو (الجسر)**، وذلك انطلاقًا من استحضار الرواية نفسها للرأي القائل بأن:

---

(1) نفسه. ص: 207.

«لكل [مبدع] مفتاحه الذي يفتح به لغز العالم.. عالمه. همنغواي فهِم العالم يوم فهِم البحر. وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة، والحلاج يوم فهم الله، وهنري ميلر يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللعنة والخطيئة، وفان غوخ.. تُراه فهِم العالمَ وساديته، عندما كان يجلس محموم الرأس أمام تلك النافذة التي لم ير منها.. غير حقول عبّاد الشمس الشاسعة، فلا يملك أمام إرهاقه إلا أن يرسم أكثر من لوحة للمنظر نفسه؟»[1].

أما **بطل الرواية (خالد)، فقد فهم العالم، وفهم نفسه ومحبوبته والآخرين، يوم فهِم الجسر**، وذلك ما يؤكده خالد نفسُه مصادقًا على تحليل زياد لشخصيته:

«... كان في تحليل زياد حقيقة هامة أدهشتني ولم أنتبه لها من قبلُ.

لقد كنتُ أعتقد وأنا أرسم تلك الجسور أنني أرسمكِ [حياة]، ولم أكن في الحقيقة أرسم سوى نفسي، كان الجسر تعبيراً عن وضعي المعلق دائمًا ومنذ الأزل. كنتُ أعكس عليه قلقي ومخاوفي ودواري، دون أن أدري»[2].

لقد عكست الجسور التي وقف خالد فنَّــه ولوحاته على رسمها، حياتَه وتقلباتها، وكأنه يرسم عبر انحناءاتها عمره كله، يقول خالد:

«هنا القنطرة.. أقرب جسر لبيتي وذاكرتي. أعبرها تلقائيًّا وكأنني أرسمها، مشيًا على الأقدام، بين الدوار المبهم والتذكار، وكأنني أعبر حياتي، أجتاز العمر من طرف إلى آخر...»[3].

---

(1) نفسه. ص: 209.

(2) نفسه. ص: 208 - 209.

(3) نفسه. ص: 292.

ومن هنا فهو يُسائِل عبر هذه المنطقة الملتبسة بين الأعلى والأسفل حياته برمتها، وهو يتأرجح بين الوعي والجنون، بين الصمود والسقوط، بين النور والظلمة، بين الوفاء والخيانة، بين الفضيلة والرذيلة، بين الحياة والموت... وعبر هذه المساحات الغامضة سيجسد خالد تقلبات حياته من بدايتها إلى نهايتها، وكأن الجسر يعد كذلك مفتاحًا للحبكة الروائية برمتها، ما دامت حياة البطل ظلت من بداية الرواية إلى نهايتها معلقة بين هذه الخيارات الصعبة نفسها:

«أسأل نفسي، أية نبوءة تحمل كل اللوحات التي رسمتها في درجة متقدمة من اللاوعي والجنون؟ أمَوتٌ أم ميلاد تلك المدينة؟ أصمود جسورها المعلقة منذ قرون في وجه أكثر من نشرة جوية، وأكثر من ريح مضادة؟ أم سقوطها جميعًا في دمار هائل مفاجئ، في تلك اللحظة التي لا يفصل فيها بين الليل والنهار سوى خيط باهت للغفلة.. غفلة التاريخ؟!»[1].

وعلى الرغم من وعي البطل بالمغامرة الانتحارية في أن يرهن الإنسان حياته على شفا جسر موغل في العمق، فإنه يظل مفتونًا بالجسور، التي هي ذاكرة مدينته قسنطينة، وذاكرته هو أيضًا، وكأن الوفاء للجسور هو في حقيقته وفاء للوطن، والتضحية من أجله، وذلك ما يؤكده التاريخ العائلي للبطل وهو يستعيد قصة انتحار أحد أجداده من فوق الجسر[2].

---

(1) نفسه. ص: 209 – 210.

(2) يحكي خالد انتحار أحد أجداده من فوق الجسر قائلًا:
«وحدي تستوقفني هذه الهاوية الموغلة في العمق.
ترى لأنني أتيتها بأفكار مسبقة وذاكرة متوارثة، أم سلكتُ هذا الطريق لأنفرد بهذه المدينة على جسر؟
... هناك حماقات يجب عدم ارتكابها، كأن تأخذ موعدًا مع ذاكرتك على جسر.
خاصة عندما تتذكر فجأةً تلك القصة التي نسيتها تمامًا منذ سنين..
قصة جدك البعيد الذي رمى بنفسه يومًا من جسرٍ ربما كان هذا.. بعد أن توعَّده أحد البايات بالقتل». (نفسه. ص: 293).

ويتأكد هذا التماهي بين الجسر والوطن والحبيبة في أحد الحوارات التي جمعت (خالد) بحبيبته (حياة)؛ حيث يتخذ الجسر طابعًا أنثويًا مغريًا، بالرغم من أنه يبعث على الفزع والدوار، بل إن العشق في حقيقته هو الدوار الذي يستشعره البطل من أعلى الجسر؛ حيث تنتابه وهو معلق بين الأعلى والأسفل مشاعر متناقضة، يفوق هولها فعل السقوط نفسه، ومع ذلك فهناك هذه الرغبة المازوشية في التوغل في الجسر، وجعْله موضوعًا أثيرًا للإبداع، وللحياة والموت معًا، وقد عكس حوار بين خالد وحياة، حول لوحة الجسر التي رسمها وعنونها بـ(حنين)، هذا التماهي بين الجسر والمرأة ومدينة قسنطينة، من حيث الإغراء الأنثوي، واستشعار مخاطر الدوار والسقوط من العلو[1].

---

(1) هذا ما عكسه الحوار التالي بين البطلين (خالد وحياة):

«.. عادت عيناكِ إلى اللوحة الأخيرة [لوحة «حنين»: لوحة جسر قسنطينة]. تأملتِها، ثم قلتِ:

إذن هذه.. أنا!

قلتُ:

ربما لم تكوني أنت، ولكن هكذا أراك، فيك شيء من تعاريج هذه المدينة؛ من استدارة جسورها، من شموخها، من مخاطرها، من مغارات وديانها، مَن هذا النهر الزبدي الذي يشطر جسدها، من أنوثتها، وإغرائها السري، ودوارها.

قاطَعْتني مبتسمة:

أنتَ تَحلم.. كيف يمكن لك أن تجد قرابة بيني وبين هذا الجسر؟

كيفَ خطرتْ فكرة كهذه بذهنك؟ أتدري أنني لا أحب سوى الجسور الخشبية الصغيرة، تلك التي نراها في بطاقات نهايات السنة، مرشوشة بالثلج والفضة، تعبرها العربات الخرافية، وأما جسور قسنطينة الحديدية المعلقة في الفضاء، فهي جسور مخيفة.. حزينة. لا أذكر أنني عبرتها مرة واحدة راجلة، أو حاولتُ مرة واحدة النظر منها إلى أسفل.. إلا شعرت بالفزع والدوار.

قلتُ:

ولكن الدوار هو العشق، هو الوقوف على حافة السقوط الذي لا يُقاوَم، هو التفرج على العالم من نقطة شاهقة للخوف، هو شحنة من الانفعالات والأحاسيس المتناقضة، التي تجذبك للأسفل والأعلى في وقت واحد؛ لأن السقوط دائمًا أسهل من الوقوف على قدمين خائفتين! أن أرسم لكِ جَسرًا شامخًا كهذا، يعني أن أعترف لك أنك دواري. إنه ما لم يقله لك رجل قبلي.

أنا لا أفهم أن تحبي قسنطينة وتكرهي الجسور، وتبحثي عن الإبداع وأنت تخافين الدوار. لولا الجسور لما كانت هذه المدينة، ولولا شهقة هذه المدينة لما أحب أحد.. أو أبدع». (نفسه. ص: 167 - 168).

وليس قرار البطل في آخر الرواية العودة من باريس إلى قسنطينة إلا رغبة في معانقة الجسور، والتوحد معها، واستعادة الذاكرة، والانتقال من ألوان الرسم إلى ألوان الحقيقة، وتلك أفضل نهاية لرسام، أن ينتهي بمعانقة حقيقية لما كان يرسمه:

«ماذا تراني جئتُ أبحث هنا، في هذا الجسر المعلق على ارتفاع مائة وسبعين مترًا من جوف الأرض...

تراني على موعد مع ذاكرتي، أم فقط مع لوحتي في هذا الصباح؟

ها أنا أقف أمامها اليوم دون فرشاة ولا ألوان، وبلا قلق أو خوف من مربع القماش الأبيض.

أنا لست خالقها في هذه اللحظة، لست رسامها ولا مبدعها. أنا جزء منها...

أتدحرج نحو هذا الوادي الصخري العميق نقطة بشرية، قطرة للون ما.. على لوحة أبدية، لمنظر أردت أن أرسمه.. فرسمني.

أليست هذه أجمل نهاية لرسام، أن يتوحد مع لوحته في مشهد واحد؟»[1].

وبهذا تتوحد الجسور مع الحبيبة؛ لأنها تحمل خصائصها الأنثوية، التي تستدرج العاشق إلى هاوية الهلاك، إلى العمق حيث العشق الشبقي الأخير؛ ولهذا لن يكون الموت مؤذيًا، سيكون تحقيقًا لشهوة السقوط، والرغبة في الاستشهاد من أجل الحبيبة والوطن، قصدَ استعادة ذاكرة الماضي، ذاكرة

---

(1) نفسه. ص: 294 - 295.

الجدِّ الذي انتحر من أجل كرامته وكرامة الوطن، من أعلى جسر في مدينة قسنطينة:

«كنتُ أدري في تلك اللحظة وأنا أنظر إلى الوهاد العميقة تحتي، إلى تلك الأنفاق الصخرية التي يشطرها نهر الرمال ببطء زبديٍّ، أن «الهاوية الأنثى» كانت تستدرجني إلى العمق، في موت شبقي أخير، ربما كان فرصتي الأخيرة للتوحد الجسدي مع قسنطينة، ومع ذاكرة جَـدٍّ بدأتُ فجأةً أشعر بتواطؤ غامض معه.

تُرى شهوة السقوط والتحطم هي التي أشعرتني عندئذ بالدوار وأنا معلق على ذلك الجسر وحدي؟»[1].

إن مركزية هذه الاستعارة الاتجاهية المتعلقة بالانحدار والعلو، والمتأرجحة بينهما من خلال رمزية الجسر؛ تجعلنا نثبت أنَّ الكاتبة أحلام مستغانمي قد استطاعت ببراعة، دمج استعارات روايتها في صلب حبكة الرواية، وفي صلب تصوير شخصياتها، فليس الجسرُ كما بيَّنَّا إلا تصويرًا لحياة البطل المعلقة، بين الحياة والموت، بين حب المرأة وحب الوطن، بين الصمود والاندحار، بين الذاكرة والنسيان...

ولم يكن غريبًا أن نقرأ في آخر رواية «ذاكرة الجسد»، ربط خالد لحياته بالجسور التي رسمها، وعاش تناقضاتها، معلقًا في تلك المنطقة الملتبسة بين الأعلى والأسفل، وذلك في حوار بينه وبين كاترين حول سر تعلقه بالجسور:

(1) نفسه. ص: 295.

- «خالد لماذا تحيط نفسك بكل هذه الجسور؟

- أنا لا أحيط نفسي بها.. أنا أحملها داخلي. هناكَ أناس وُلدوا هكذا على جسر معلق، جاؤوا إلى العالم بين رصيفين وطريقين وقارتين، ولدوا وسط مجرى الرياح المضادة، وكبروا وهم يحاولون أن يصالحوا بين الأضداد داخلهم...

لا أريد أن أقضي حياتي وأنا أسلك هذا الجسر في الاتجاهين.

أريد أن أختار لقلبي مسقطه الأخير»[1].

إن هذا النزوع إلى منحدرات الحياة مرتبط بشخصيات الرواية التي تنتمي إلى فضاء مدينة قسنطينة، فالمدينة التي لا يُخلِّد تاريخُها أمجادَه إلا على الجسور، لا يمكن أن يكون سكانها ولا أبطالها إلا مثلها؛ ولذلك كانت نصيحة زيان (خالد الحقيقي)، في رواية «عابر سرير»، لِمنتحل شخصيته، الذي تعلق مثله بالمرأة القسنطينية نفسها (حياة)، هي تجنُّب نساء الجسور؛ إنهن نساء الهاوية التي لن يصمد فوقها بيت مهما تقوت أعمدته. كل القسنطينيين يولدون بعاهة روحية تدفع إلى الانتحار، والاستسلام للهاوية. قال زيان لخالد:

«يا مغبون.. لا تحب امرأة تحب الجسور؛ الجسر لا يصلح لتعمر بمحاذاته بيتًا، هو لا يصلح سقفًا لمأواك. أن تبني بيتًا على طرف جسر، كأن ترفع الكلفة بينك وبين الهاوية!

(1) نفسه. ص: 401 – 402.

... القسنطيني الذي أمه صخرة وأبوه جسر يولد بعاهة روحية، حاملًا بذرة الانتحار في جيناته، مسكونًا بشهوة القفز نحو العدم، وتلك الكآبة الهائلة التي تغريك بالاستسلام للهاوية.. ما دام ليس بإمكانك تغيير جيناتك.. لا تحب امرأة تحب الجسور، **كل حب قسنطيني يقف على حافة المنحدرات العاطفية**»[1].

وسيغدو الجسر عند بطل رواية (عابر سرير)، رمزًا لسقوط كل الأحلام، أحلامه وأحلام جيله، ويستدعي هذا أسطورة سيزيف، المحكوم عليه بالتدحرج مع الصخرة وإعادة حملها إلى أعلى القمة، ثم السقوط إلى ما لا نهاية؛ إذ ليس السقوط في آخر المطاف سوى تأريخ لتاريخ الهزائم التي مُني بها البطل، وكل جيله، بعد أن تبخرت أحلامهم، وأحلام الوطن:

«الجسر لا يقاس بمدى المسافة التي تفصل طرفيه، بل بعمق المسافة التي تفصلك عن هاويته.

عندما تولد فوق صخرة، محكوم عليك أن تكون سيزيف، ذلك أنك منذور للخسارات الشاهقة؛ لفرط ارتفاع أحلامك.

نحن من نتسلق جبال الوهم، وحمل أحلامه.. شعاراته.. مشاريعه.. لوحاته، ونصعد بها لاهثين نحو القمة. كيف تدحرجنا بحمولتنا جيلًا بعد آخر نحو منحدرات الهزائم؟

من يرفع كل الذي وقع منا في السفح...؟»[2].

---

(1) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 147 - 149.

(2) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 235.

وإذا كانت مطبات الجسور ونداءاتها إلى الهاوية القاتلة كانت عقدة البطل، فإن لجوءه إلى رسمها ليس إلا إمعانًا في تحديها، والتغلب على مهاويها بواسطة الفن، بعد العجز عن النجاة من منحدراتها في الواقع»، يقول خالد:

«لقد أنقذتني تلك اللوحات من الانهيار، كان لا بد أن أرسمها لأخرج من تلك المطبات الجنونية التي وضعت عليها قدمي معك»[1].

وقد لخص خالد بن طوبال مصير صديقه زيان من خلال تأمل نعشه، المحمول على الطائرة، من خلال استحضار رمزية الجسر، فبموت زيان (خالد الحقيقي)، يكون قد وضع حدًّا لمأساته المعلقة على شفا الجسر:

«افترقنا إذن برغم أننا كنا نأخذ الطائرة نفسها أنا وهو.

ذهب آخر رفاق الريح، وبقيت مرتعدًا، لا أدري كيف أوصد الباب خلف رجل عاش كما مات في مهب التاريخ، واقفًا فوق جسر.

في كل غربة، كأسماك الصومون، تبحث عن مجرًى مائي يعيدك من حيث جئت، سالكًا جسرًا للوصول. لكن، ليس بسبب النهر وجد الجسر... فنَمْ نومة لوحة؛ ما عاد جسرك جسرًا يا صاحبي»[2].

---

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 192.

(2) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 298.

5- استعارة: الحوار حرب

كثيرة هي التعابير الاستعارية التي تعكس الاستعارة التصورية «الجدال حرب»، فتدافُع الآراء، والهجوم بالكلام، وهدم الحجة، وإصابة الهدف، وإسقاط البراهين، واستراتيجية الكلام، والانتصار في الجدال والهزيمة... إلخ، كلها عبارات تنتمي إلى هذه الاستعارة التصورية[1]، وهي استعارة لا تستند إلى نوع من المشابهة الواضحة بين الحرب والجدال؛ مما يؤكد عدم كفاية مفهوم المشابهة في تعريف الاستعارة التصورية[2].

منذ الصفحات الأولى من رواية «فوضى الحواس» لأحلام مستغانمي، تخبرنا الساردة بأن: «الأسئلة غالبًا خدعة، كذبة مهذبة نستدرج بها الآخرين، إلى كذبة أكبر»[3]، وبأن «السؤال خدعة ومباغتة للآخر في سره، **وكالحرب إذن**، تصبح فيها المفاجأة هي العنصر الحاسم»[4].

وبهذا شكلت استعارة «الحوار حرب» تقنية تمكنت من خلالها

---

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. الاستعارات التي نحيا بها. ص: 25.

(2) نفسه. ص: 23.

(3) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 16.

(4) نفسه. ص: 17.

أحلام مستغانمي، ليس فقط من إبراز طبيعة الصراع بين بطلي الرواية، كما يمكن أن يوحي بذلك الفهم الأولي للاستعارة، ولكن تمكنت من تصوير طريقة تفكير كليهما وفلسفتهما في الحياة، وكيفية حسمهما الأمور، في علاقة كل منهما بالآخر؛ مما أعطى للرواية بُعدًا دراميًّا، عكسته الحوارات المتعددة التي جمعت بينهما.

لقد كان خالد (أو بالأحرى المنتحل هذا الاسم) في حواره مع حياة يميل إلى استعمال الكلمات القاطعة في كلامه، الكلمات التي لا تقبل الحلول الوسطى، ولا تركن إلى التمويه. ولا عجب أن يتم تقسيم فصول الرواية وفق عناوين مستقاة من اللغة الحوارية لخالد (**دومًا، وطبعًا، وحتمًا، وقطعًا**)، فبعد الاستهلال المعنون «بدْءًا»، جاء الفصل الأول للرواية بعنوان: (دومًا)، والفصل الثاني حمل عنوان: (طبعًا)، والفصل الثالث عنوانه: (حتمًا)، وأما الفصل الرابع فعنوانه: (قطعًا).

وفي المقابل، تقف البطلة حياة على حافة الشك من خلال استعمالها في حوارها لخالد كلمات من قبيل: (ربما) و(قد):

«هي المرأة التي تقف على حافة الشك، ويحلو لها أن تجيب: «ربما»، حتى عندما تعني «نعم»، و«قد» عندما تقصد «لن».

كان هو رجل اللغة القاطعة.

كانت جملُه تقتصر على كلمات قاطعة للشك، وتراوح بين «طبعًا» و«حتمًا» و«دومًا» و«قطعًا».

وبإحـدى هـذه الكلـمات، بـدأت قصتهـا منـذ سـنة، تمامًـا كـما بإحداهـن انتهـت منـذ شـهرين.

تذكـر أنـه يومهـا، قطـع المكالمـة فجـأة بإحـدى **هـذه الكلـمات المقصلـة**، وأنهـا بقيـت للحظـات معلقـة إلى خيـط الهاتـف، لا تفهـم مـاذا حـدث.

اكتشـفتْ بعـد ذلـك أنـه لم يكـن بإمكانهـا أن تغـير شـيئًا؛ **فتلـك فلسـفته في الحيـاة**، حيـث **تحـدث الأشـياء بتسلسـل قـدري ثابـت، كـما في دورة الكائنـات، وحيـث نذهـب «طوعًـا» إلى قدرنـا، لنكـرر «حتـمًا» بذلـك المقـدار الهائـل مـن الغبـاء أو مـن التـذاكي، مـا كان لا بـد «قطعًـا» أن يحـدث؛ لأنـه «دومًـا» ومنـذ الأزل قـد حـدث، معتقديـن «طبعًـا» أننـا نحـن الذيـن نصنـع أقدارنـا»**[1].

وبهـذا تتخـذ لغـة (خالـد) الحواريـة صفـة الأسـلحة القاطعـة: «المقصلـة»، و«القطـع»، و«الحسـم»، بينـما تجلـس (حيـاة) عـلى حافـة الشـك، مـن خـلال لغـة ملتبسـة:

«أحيانًـا، كان يبـدو لها طاغية يلهـو بمقصلة اللغة.

كان رجـلًا مأخـوذًا بالكلمات القاطعة، والمواقف الحاسـمة.

وكانـت هي امـرأة تجلس على أرجوحة «ربما».

(1) نفسه. ص: 18-19.

فكيف للغة أن تسعهما معًا؟»[1].

لقد صوَّر الحوار الذي دار بين البطلة (حياة) و(خالد)؛ الرجل الغامض الذي التبس بشخصية خالد في رواية (ذاكرة الجسد)، هذه اللغة القاطعة للبطل، فعندما سقط قرطها في ظلمة قاعة السينما، فوجئت برجل غريب يضيء المكان بولاعة لمساعدتها في البحث عنه، ولم تتعرف عليه إلا من خلال لغته القاطعة[2].

وتصف حياة هذا الرجل الغامض، المنتحل شخصية روايتها (ذاكرة الجسد)، من خلال، معجمه اللغوي، الذي يختار فيه الكلمات القاطعة، والتي لا تحتمل سوى خيارين لا غير: إما الانتصار عليها أو الانهزام أمامها:

«... اختصر اللغة حتى لم تعد تتجاوز بضع كلمات تُراوح بين «حتمًا» و«قطعًا» و«طبعًا» و«دومًا»...

لماذا حوَّل العالم كلمات قاطعة.. يصعب على أي امرأة أن تجاريه فيها أو تهزمه؟

وأنا التي دخلتُ معه هذه المبارزة اللغوية ككاتبة تحترف

---

(1) نفسه. ص: 20.

(2) هذا ما يعكسه الحوار الآتي الذي دار بين البطلين:
«- أعتذر لقد أزعجتكَ...
أطفأ ولاعة وقال وهو يعيدها إلى جيبه:
قطعًا..
وعاد إلى مشاهدة الفيلم.
كلمته الفريدة شدتني... ألقى بها في وجهي وكأنه يرمي إليَّ ببطاقة تعريفه... ولم يضف شيئًا إليها.
هل صمت كي يقنعني بحجة قاطعة، أنه رجل اللغة القاطعة؟». (نفسه. ص: 54).

الكلمات، وترفض أن يهزمها بطل في عقر دارها، وفي كتاب هي صاحبته، ها أنا أُهزم أمامه شوطًا بعد آخر، وأتورط معه سؤالًا بعد آخر، بعدما أصبح كل سؤال يوصلني إلى أسئلة أخرى»[1].

وإذا كان المجال لا يسع هنا لاستعراض كل حوارات البطلين التي جسدت هذه الاستعارة التصورية «الحوار حرب»؛ فيكفي أن نستحضر تلك الأسئلة البديهية الملغومة التي كان الرجل الملتبس بشخصية خالد يطرحها على (حياة)، ففي أحد الحوارات يسألها: «كيف أنتِ؟»، فتكتشف الفخاخ المنصوبة وراء هذا السؤال، ليتحول الحوار إلى صراع في لعبة شبيهة بلعبة الشطرنج، يتصيد كل واحد منهما أخطاء الآخر؛ للإجهاز عليه، مجهِّزًا أحصنته، وقلاعه، وأسلحته، وألغامه، وحيث إن الأسلحة اللغوية القاطعة يمتلكها (خالد)؛ فسينتهي الحوار بزهوه بانتصاره، وسعادتها بهزيمتها كالعادة كلما جمعهما حوار. إنه انتصار له على مستوى السجالات اللغوية، ولكنه يخفي هزيمته في الحياة، هزيمة مؤجلة، متخفية في ثنايا العبارات الغامضة المضللة.

وبهذا ستستعير أحلام لحوارات البطلين لغة المعارك والحروب، حيث ساحة المعركة تدار من مواقع يُجهِّز فيها كل مبارز أسلحته وأحصنته اللغوية، وحيث الصمت لن يكون سوى لغم للإيقاع بالآخر. وها هي (حياة) وهي تجيب (خالد) عن سؤاله

---

(1) نفسه. ص: 260 - 261.

الكيـدي: «كيـف أنـتِ؟» تسـتعير كل حيثيـات المبـارزة عـلى رقعـة الشـطرنج[1].

لقـد فرضـت هـذه الاسـتعارة هيمنتهـا في كتابـات أحـلام؛ ففـي روايـة «الأسـود يليـق بـكِ» سـتعود اسـتعارة لعبـة الشـطرنج للظهـور، للتعبـير عـن المعركـة العشـقية التـي دارت بـين البطلـين، حيـث خريطـة الحـب تُرسـم عـلى لعبـة شـطرنج يتواجـه فيهـا خصـمان:

«واظب على دراسة خريطة طريق قلاعها. كما أمام رقعة شطرنج. كان

(1) هذا ما عكسه الحوار الآتي في الرواية:
«- كيف أنت؟
... كانت تفاضل بين جواب وآخر، عندما تنبهت إلى أن جلستهما قد أصبحت فجأةً معركة عاطفية صامتة، تُدار بأسلحة لغوية منتقاة بعناية فائقة.
... وإذ بالطاولة المربعة التي تفصلهما، تصبح رقعة شطرنج، اختار فيها كل واحد لونه ومكانه، واضعًا أمامه جيشًا وأحصنة وقلاعًا من ألغام الصمت، استعدادًا للمنازلة.
أجابته بنيَّة المباغتة:
الحمد لله.
الأديان نفسها، التي تحثُّنا على الصدق، تمنحنا تعابير فضفاضة بحيث يمكن أن نحملها أكثر من معنًى.
أوَليست اللغة أداة ارتياب؟
أضافت بزهو من يكتسح المربع الأول:
وأنتَ؟
ها هي تتقدم نحو مساحة شكِّه، وتجرِّده من حصانه الأول. فهو لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسًا لغويًّا على كتفيها.
... أي حجر شطرنج تراه سيلعب، هو الذي يبدو غارقًا في تفكير مفاجئ، وكأنه يلعب قدره في كلمة؟
تذكرتْ، وهي تتأمله، ما قاله كاسباروف؛ الرجل الذي هزم كل من جلس مقابلًا له أمام طاولة شطرنج.
قال: «إن النقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب، ثم نصرف النظر عنها، تشكل جزءًا من اللعبة، تمامًا كتلك التي ننجزها على الرقعة»...
ثم أضاف بعد شيء من الصمت:
تمامًا..
هو لم يفعل شيئًا عدا أنه استعمل إحدى كلماته «القاطعة» بصيغة مختلفة هذه المرة، فانقطع بينهما التحدي...
هي تعرف أن الحب لا يتقن التفكير، والأخطر أنه لا يملك ذاكرة. إنه لا يستفيد من حماقاته السابقة، ولا من تلك الخيبات الصغيرة التي صنعت يومًا جرحه الكبير.
وبرغم ذلك غفرت له كل شيء.
«قطعًا»، كانت سعيدة بهزيمتها، التي أصبح لها مذاق متأخر للنصر.
سعادته «حتمًا» بنصر سريع، في نزال مرتجل، خاصَّه دون أن يخلع «تمامًا» معطفه!». (نفسه. ص: 20 - 23).

صبورًا ومتأنِّيًا. القلاع الأنثويَّة لا تُؤخذ عَنْوةَ، ولا عند أوَّل فرصة، ولا في جنح الظلام؛ ذلك فعل قطاع الطرق لا الفرسان»[1].

ولـن يجـد البطـلان في عـدة حـوارات غـير اسـتعارة المبـارزة عـلى رقعـة الشـطرنج للتعبـير عـن علاقتهـما. نقـرأ في الروايـة مثـلًا:

«توقَّعـت أن يكـون جـاء ليعتـذر عـن كلِّ مـا ألحـق بهـا مـن أذًى. لكنَّـه قـال كأنَّـه يواصـل حديثًـا سـابقًا:

- للمناسـبة، لا تحتـاج لعبـة الشـطرنج دائمًـا إلى لاعبـين؛ يمكـن للَّاعـب الحـاذق أن يلعـب ضـدَّ نفسـه بتغيـير مكانـه.

ردَّت بمكر:

- يحدث هذا فقط مع لاعب أكبر غرورًا من أن يتقبَّل الخسارة أمام شخص آخر غير نفسه!

- جميل. ما توقَّعتكِ تفهمين في هذه اللعبة.

- مهما كانت اللعبة، فالجولة انتهت في هذه المدينة.

ابتسم بمخالبه، ردَّ بسخرية كاذبة:

أليس طريفًا أنَّ جولة بدأناها في مطار شارل ديغول تنتهي في مطار فيينا؟!

أجابته وهي تخفي عنه نزفها:

(1) أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 219.

الأطرف أنَّني في الجولة الأولى لم أتعرَّف إليك، أمّا في الجولة الأخيرة، فأنت الذي لن تتعرَّف إليَّ.. تلك الحمقاء التي أحببْتك ما عادت أنا!

ردَّ بنبرة واثقة:

- سأظلُّ أتعرَّف إليك ما دام الأسود لونك.. أعني لوننا.

- أنا امرأة من أنغام، وأنت رجل من أرقام.. وليس بإمكان لون أن يجمعنا...

لم يصدِّق كلامها. هو يعرف النساء، ويعرف الحبَّ أكثر منها، ويدري أنَّها ستنهزم وتعود إليه يومًا؛ لتقول عكس ما تقوله الآن. لذا لن يناقشها، سيتظاهر بأنَّه يوافقها، وأنَّهما لا بد أن يفترقا. إنَّها نقلة الشطرنج القاتلة لأيِّ امرأة، يكفي أن تجلس قبالتها وتدعها تلعب ضدَّ نفسها، وعندما تخسر كلَّ شيء، لا تمنحها فرصة ثانية. قف وأعلن أنَّ الطاولة رُفعت، واللعبة انتهت، واستمتع بالتفرُّج عليها وهي تعود لتتمسَّح بقدميك كقطة، عساها تستعيدك!»[1].

وبهذا نكتشف أن الاستعارة التصورية «الحوار حرب»، حضرت بتلويناتها المختلفة حتى خارج ثلاثية أحلام مستغانمي، فالحوار بين بطلي رواية «الأسود يليق بك» (هالة الوافي) و(طلال)، سيتَّسِم بالطابع العدواني الحربي نفسه؛ حيث تتم استعارة الرصاص، والقتل، والفأس، والقطع... في وصف لغة (طلال) الحوارية:

---

(1) نفسه. ص: 297 – 299.

«رجـل لا يـدري أنَّ الكلـمات كالرصاصـة لا تُسـتردُّ، راح يُطلـق عليهـا وابـل رصاصـه كيفـما اتفـق. كانـت الكلـمات تـأتي إليـه كـما تـأتي الدمـوع إليهـا.. الكلـمات التـي تقتـل لاحقًـا. الكلـمات الغيـوم التـي تمطـر دمعًـا فيـما بعـد. لذلـك قـررتْ أن تبقـى واقفـة.. تتأمَّـل تدفُّـق حممـه، دون أن تـردَّ عليـه أو تنـزل مـن عينيهـا دمعـة، فهـي لم تفهـم أصـلًا مـا الـذي يحـدث... الآن هـو كمـن يحـاور شـجرة بفـأس، يتحـدَّث إليهـا بكلـمات قاطعـة حـادَّة. يهـزُّ شـجرة قلبهـا بقـوَّة؛ فتتسـاقط أوراق أحلامهـا أرضًـا»[1].

والواقع أن استعارة «الحوار حرب» ليست سوى انعكاس لاستعارة أشمل هي «الحب حرب»؛ فعلاقة الحب بين البطلين في روايات أحلام شابتها الكثير من التحولات والنزالات، بين الاستسلام والهروب، بين الانتصار والهزيمة، بين الوفاء والخيانة... ومن هنا فالحب سيتخذ في رواية «ذاكرة الجسد» شكل الصراع في لعبة شطرنج بين المتحابين: «يملأ الحب فيها كل المربعات السوداء والبيضاء»[2]، كما أن الحب في رواية «فوضى الحواس» لا يعدو أن يكون حربًا/ مواجهةً، كانت فيها البطلة عزلاء دائمًا، وقد لا تفيد الأسلحة في تحقيق النصر:

«.. في مواجهة الحب كما في مواجهة الموت، نحن متساوون. لا يفيدنا شيء: لا ثقافتنا.. ولا خبرتنا.. ولا ذكاؤنا.. ولا تذاكينا.

(1) نفسه. ص: 285 - 286.

(2) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 211.

وأنا التي واجهت الحب عزلاء دائمًا، أتوقع أن يأخذ بعين الاعتبار شغفي بهزائمه، ويعوضني عن كل خسارة معه بخسارة جميلة أخرى»[1].

لقد كانت البطلة (حياة) مفتونة بالهزائم، هزائم العاشقين، ولا يهم أن تكون هي أو من تحب واحدًا منهم، وليس احترافها الكتابة إلا رغبة في قتل أحبائها الواقعيين:

«كنتُ أنثى تحب الهزائم الجميلة، والغارات العشقية التي تسبقها صفارات إنذار.. ولا تليها سيارات إسعاف، وتبقى إثرها جثث العشاق أرضًا.

بي افتتان بقصف عشوائي، يموت فيه الأبرياء عشقًا.. على مرمى اشتهاء، دون أن يكون لهم الوقت ليسألوا: لماذا؟»[2].

ولهذا عبر (خالد) عن هزيمته الغرامية مع (حياة) في رواية «ذاكرة الجسد»، فخاطبها قائلًا: «لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جُثَّتي»[3].

لقد اتخذت استعارة «الحب حرب» تلوينًا استعاريًا لافتًا، فصوَّرت بطلة رواية «فوضى الحواس» خسارة معركة العشق، من خلال تصوير القدر في هيئة محارب يتدرب على إطلاق الرصاص على قلوب العاشقين، الذين استعارت لهم الرواية دوائر سوداء صغيرة وسط مربعات حمراء، ويلتبس

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 94.

(2) نفسه. ص: 97.

(3) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 100.

في هذا عشق المحبوبين مع عشق الوطن العربي الكبير، ما دام عشق المرأة في الرواية لا ينفصل عن عشق الوطن:

«عشقنا معركة أخرى خسرناها في زمن المعارك الفاشلة.. ها نحن نتقاسم كبرياءنا رغيفًا عربيًّا مستديرًا كجرحنا. رصاصة مستديرة الرأس.. أطلقوها على مربع أحمر، يتدرب فيه القدر على إطلاق الرصاص على دوائر سوداء تصغر تدريجيًّا كالدوّار.. حتى تصل مركز الموت..

حيث الرصاصة لا تخطئ.

حيث الرصاصة لا ترحم،

وحيث سيكون قلب أحدنا...»[1].

---

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 212 - 213.

6- استعارية اللون

تعد الألوان من الموضوعات التي خططت أحلام مستغانمي لاستعاريتها عبر تطور تجربتها الروائية، فمنذ أول رواية للثلاثية: «ذاكرة الجسد»، إلى رواية «الأسود يليق بك»، لجأت الكاتبة إلى دمج الألوان في صلب تصورات الشخصيات، والتعبير عن أحاسيسها المتناقضة. ومما يدل على هذا التخطيط لاستعارية اللون، أن أحلام قد أخبرت في روايات الثلاثية بعنوان روايتها المقبلة الذي يستوحي اللون الأسود، وهي رواية «الأسود يليق بك»؛ ففي رواية «فوضى الحواس»، كما في رواية «عابر سرير»، سيخاطب البطل؛ الذي ينتحل شخصية خالد، البطلةَ حياة بعبارة هي نفسها عنوان روايتها القادمة، قائلًا لها: «الأسود يليق بكِ»[1].

---

(1) نقرأ في رواية «فوضى الحواس» هذا الحوار بين البطل والبطلة:
«قال وهو يتأملني:
*أحبك في هذا الثوب.. **الأسود يليق بك**..*
حقًا؟
حقًا. ولكن أكثر من هذا اللون. أحب المصادفة التي جعلتنا نرتدي اللون نفسه اليوم أيضًا..». (أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 83).
ونقرأ في رواية «عابر سرير»:
*«عدت.. حاملًا ذلك الفستان الأسود في كيسه الفاخر، قلتُ وأنا أناولها إياه: **الأسود يليق بكِ**». (أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 209 - 210).*

على أن دراسة استعارية الألوان تطرح إشكالية إدراجها ضمن الاستعارات البنيوية، أي تلكَ التي تُبَنْيِنُ تصورًا استعاريًّا ما بواسطة تصور آخر، ما دامت التصورات المرتبطة بها مستعصية على الحصر والتحديد. وإذا كان إدراك الألوان يخضع لعلاقاتنا الجسدية وتفاعلنا مع محيط اللون؛ إذ هو نتيجة تفاعل العالم وتكويننا البيولوجي: (شبكة العين- والدارة العصبية- وظروف الإضاءة- والطول الموجي للإشعاع الكهرومغناطيسي- وعمل السيرورات العصبية...)[1]؛ فإنه مع هذا لا يخضع لنوع من الموضوعية: «فلسفيًّا ليس للون ولتصورات اللون معنًى إلا في نوع من الواقعية المجسَّدة، وهي شكل من الأشكال التفاعلية التي ليست موضوعية خالصة، ولا ذاتية خالصة»[2].

يُضاف إلى ذلك أن تصنيفات الألوان وتصوراتها تختلف من ثقافة لأخرى[3]، بل إن دلالة الألوان تختلف في تصوُّرها من مبدع لمبدع آخر[4].

وقد ركزت روايات أحلام على لونين اثنين هما: (الأبيض والأسود)، وهما نفسهما اللونان الأساسيان اللذان هيمنا على إدراك الفكر البشري للألوان؛ فقد سجل كل من بِينْت برلين وبول كاي Bent Berlin and Paul Kay، في دراستهما المرجعية حول تشكل الألوان في اللغات المنطوقة، أن اللونين

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. *الفلسفة في الجسد*. ص: 63.

(2) نفسه. ص: 64.

(3) C. P. Bergam. *The Semantics of Colour, A historical Approach*. p. 43.

(4) لاحظ جان كوهن، مثلًا، في دراسته لاستعارات الألوان عند الشعراء الرمزيين أن: «إسناد لون ما إلى شيء غير ملون، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحديًا مقصودًا في وجه العقل... ولهذا نجد القمر ورديًا، والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر، والأغرب من ذلك: الذهول الأحمر، والعزلة الزرقاء، والنوم الأخضر، تلك هي الألوان التي لم نشاهدها أبدًا». (جان كوهن. *بنية اللغة الشعرية*. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. ص: 127 - 128).

الأبيض والأسود يُعَدان أول ما يتواضع عليه متكلمو اللغة من ألوان، فكل اللغات تشمل على اللونين الأبيض والأسود أولًا، وإذا كان في لغةٍ ما ثلاثة ألوان، فالثالث سيكون الأحمر، وهكذا يتنامى ظهور كلمات الألوان وعددها إلى الأخضر، والأصفر، والأزرق، والبني، ثم ظهور باقي الألوان بدون ترتيب معين: الأرجواني، والوردي، والبرتقالي والرمادي... إلخ[1].

ونظرًا إلى مركزية اللونين الأبيض والأسود في الفكر البشري؛ لم يكن غريبًا أن تسعى بعض الشعوب إلى أن تدرج تحتهما كل الألوان الأخرى، حيث الأبيض يضم كل الألوان المضيئة، بينما تندرج الألوان الداكنة تحت اللون الأسود[2].

لقد تمكنت أحلام من صهر استعارات اللون في أحداث الرواية وتصورات الشخصيات، ولم يكن غريبًا أن يصرح بطل ذاكرة الجسد قائلًا:

«كانت الألوان تأخذ فجأة لون ذاكرتي، وتصبح نزيفًا يصعب إيقافه»[3].

ووفق تصور البطل في الرواية للونين، يمكن القول إنه ينبني على استعارتين أساسيتين هما: **«الأبيض خداع»**، و**«الأسود حاجز»**، مع تلوينات استعارية أخرى فرضها تطور الشخصيات نفسها عبر الرواية، التي أصبحت تنظر إلى الألوان من خلال حالاتها النفسية وتقلباتها، كما سنرى:

---

(1) Bent Berlin and Paul Kay. basic color terms. pp 22-23.

(2) Heider, E. R., & Olivier, D. C. The structure of the color space in naming and memory for two languages. pp 337-354.

(3) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 190.

1-6 - استعارة: الأبيض خداع

في رواية «فوضى الحواس»، يتحدث البطل مخاطبًا حياة عن اللون الأبيض باعتباره خدعة: «الأبيض هو خدعة الألوان، ألَا تعرفين هذا؟»[1]؛ ومن هنا فالبطل سيربط هذا اللون بمحبوبته حياة، التي تتماهى مع هذا اللون في التمويه والخداع والكذب، وهذا ما يتأكد في رواية «ذاكرة الجسد»: «كنتُ أدري أنك تكذبين، وتهدينني الغيوم البيضاء.. لصيف طويل، ولكن من يقاوم مطر الكذب الجميل؟»[2]، وليست استعارة «الكذب الأبيض» سوى أحد تجليات هذه الدلالة التمويهية لهذا اللون:

«كان كلامكِ كذبًا أبيض، أستمع إليه بفرشاتي، وأُلوِّنُ جُمَلَهُ بألوان أكثرَ تناسبًا مع كل ما أعرفه عنكِ.

... بدأتُ أكتشف تدريجيًّا تلك العلاقة الغامضة التي بدأتْ تربطُكِ في ذاكرتي بذلك اللون الأبيض.

لم يكن كلامكِ وحده كذبًا أبيض.

كنتِ امرأة تملك قدرة خارقة على استحضار ذلك اللون في كل أشكاله وأضداده، أو لعلني وقتها أيضًا بدأت دون أن أدري وبحدس غامض أُخرج هذا اللون نهائيًّا من ألوان لوحاتي، وأحاول الاستغناء عنه، في محاولة مجنونة لإلغائك.

(1) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 77.

(2) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 342.

كان لونا متواطئًا معكِ...

كان الأبيض لونًا مثلك يدخل في تركيب كل الألوان وكل الأشياء...»[1].

ويمكن القول إن البياض قد اكتسب في الرواية طابعًا أنثويًا، فالمرأة (حياة) التي امتهنت التمويه والخيانة في علاقتها بـ(خالد)، ستصبح مرتبطة بهذا اللون في ذاكرة البطل، وسيتخذ بياض اللوحات، بدَوره، شكلًا أنثويًّا:

«يلزمني الكثير من الفحولة لأواجه عُرْيَ البياض.. فنحن نكتب كما نمارس الحب»[2].

ولن تكون استجابة البطل لإبداعه إلا إغراءً أنثويًّا للبياض الذي يناديه، ويستدرجه، وذلك ما يعكسه قول البطل خالد، في رواية «ذاكرة الجسد»، في هذه الاستعارة المركبة التي تجمع بين استعارة الإغراء الأنثوي للون الأبيض، واستعارة الطابع الحربي للون نفسه؛ حيث تشهر اللوحات بياضها في وجهه:

«الرسام مثل الكاتب لا يعرف كيف يقاوم النداء الموجع للون الأبيض، واستدراجه إياه للجنون الإبداعي كلما وقف أمام مساحة بيضاء.

كيف إذن ما زلتُ أقاوم منذ شهرين تحدِّي اللون الأبيض، وإغراء كل اللوحات التي أَشْهَرتْ في وجهي بياضَها؟»[3].

وكما قلنا فإنه من الصعب إرجاع استعارية اللون إلى طابع بنيوي واحد،

---

(1) نفسه. ص: 227 – 228.

(2) أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 98.

(3) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 163.

فقد تجلى البياض في الرواية من خلال استعارات تصورية أخرى؛ حيث صرح خالد وهو يرصد تحولات دلالة اللون الأبيض عبر لوحاته بتحول محطات حياته نفسها؛ أنه أصبح لونًا للدهشة والحب، خاصة بعد أن أدهشته حبيبته حياة في لباسها الأبيض، الذي لبس، بدَوره، شعرها الطويل الأسود؛ وذلك على الرغم من الموقف العدائي الذي يحمله عنه، باعتباره لونًا للخيانة والكذب، كما سبق[1].

وأمام محاصرة الألوان القاتمة لمدينة قسنطينة لِنَظَر (خالد) وذاكرته، حيث: «النساء ملفوفات بملاءاتهن الرمادية أو البنية التي لا تختلف عن لون بشرتهن»، فإنه، وهو الرسام المولع بالألوان، لن ينظر إلى المدينة خارج ألوانها القاتمة التي تعكس عنده إخفاقات الماضي وخيبة الحاضر[2]؛ فلا يبقى أمامه إلا البياض، بياض اللوحات، ليفرغ ذاته، ويصُبَّ جام لعنته، ومرارة خيباته:

«وحدها تلك المساحة البيضاء المشدودة إلى الخشب كانت قادرة على إفراغي من ذاتي»[3].

(1) هذا التغير لتصور الأبيض عند البطل (خالد) هو ما يعبر عنه متحدثًا عن (حياة):

«كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى يصبح لون دهشتي وفضولي..

واللون الذي يؤنِّث وحده تلك القاعة الملأى.. بأكثر من زائر وأكثر من لون.

هل يولد الحب أيضًا من لون لم نكن نحبه بالضرورة!

... ربما لأن الأبيض عندما يلبس شعرًا طويلًا يكون قد غطى على كل الألوان...

أدهشني اللون الأبيض فقط... فليس من طبعه أن يفضِّل الغموض!

قبل ذلك اليوم، لم يحدث أن انحزتُ للون الأبيض». (نفسه. ص: 51 – 52).

(2) نفسه. ص: 312.

(3) نفسه. ص: 337.

2-6 - استعارة: الأسود حاجز

قد يكون من الصعب في ظل تحولات مواقف شخصيات روايات أحلام مستغانمي، ونظرتها إلى الألوان من خلال نظرتها إلى العالم نفسه، ومن خلال حالاتها النفسية، حصر تصور استعاري واحد للون الأسود، ويمكن القول إن الاستعارة الغالبة في نظرة الشخصيتين الرئيسيتين في ثلاثية «أحلام مستغانمي» لهذا اللون؛ هي استعارة «**الأسود حاجز**».

لقد تنامى الوعي بهذه الاستعارة في رواية «ذاكرة الجسد» في قمة المعاناة النفسية التي عاشها (خالد)، في علاقته مع (حياة)، خاصة بعد أن اختارت أن تتزوج من أحد الانتهازيين، الذين اغْتَنَوْا على حساب المناضلين الجزائريين الحقيقيين، وقد كان (خالد) رمزًا لذاكرتهم في الرواية. ولم يكن ثمة من لباس يناسبه، لحضور عرس حبيبته التي زُفَّتْ لرجل آخر، غير بدلة سوداء، اختارها ليحجب بها مأساته عن الآخرين؛ ليصبح اللون الأسود لونًا للصمت وللصبر؛ لمواجهة القطيعة مع العالم:

«لعرسكِ لبستُ بدلتي السوداء.

مدهش هذا اللون؛ يمكن أن يُلبس للأفراح.. وللمآتم!

لماذا اخترتُ اللون الأسود؟

... لكل لون لغته. قرأت يومًا أن الأسود صدمة للصبر.

قرأتُ أيضًا أنه لون يحمل نقيضه، ثم سمعتُ مرة مصمم أزياء شهيرًا يجيب عن سر لبسه الدائم للأسود، قال: «**إنه لون يضع حاجزًا بيني وبين الآخرين...**

فقد كنتُ في ذلك اليوم أريد أن أضع حاجزًا بيني وبين كل الذين سألتقي بهم، كل ذلك الذباب الذي جاء ليحط على مائدة فرحك.

وربما كنتُ أريد أن أضع حاجزًا بيني وبينكِ أيضًا»[1].

وسوف تأخذ بعض الفضاءات في الرواية دلالات الانغلاق، والحجب، والاختفاء، ولن تكون مدينة قسنطينة سوى مدينة محتميةٍ بسوادها، الذي تخفي فيه تناقضاتها، وهي المنغلقة في ثالوثها المحرم، الذي ابتلع رجالاتها. يقول البطل (خالد):

«... انحزتُ لهذه المدينة [قسنطينة] الملتحفة -حماقة- بالسواد منذ قرون، والتي تخفي وجهها -تناقضًا- تحت مثلث أبيض للإغراء.

سلامًا أيها المثلث المستحيل.. سلامًا أيتها المدينة التي تعيش مغلقة وسط ثالوثها المحرم (الدين- الجنس- السياسة).

كم تحتَ عباءتكِ السوداء.. ابتلعتِ من رجال. فلم يكن أحد يتوقع أن تكون لكِ طقوس مثلث (برمودا) وشهية الإغراق...»[2].

ويتأكد هذا التصور الاستعاري للأسود في رواية «فوضى الحواس»؛ حيث تخاطب (حياة) (خالد) رابطةً ارتداءه اللون الأسود بحالته النفسية، وموقفه من الآخرين:

«إن رجلًا يرتدي الأسود هو رجل يضع بينه وبين الآخرين مسافة ما...»[3].

---

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 351.

(2) نفسه. ص: 337.

(3) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 78.

وستحمل بطلة رواية «الأسود يليق بك»، وهي معلمة سابقة أصبحت تحترف الغناء، التصور نفسه عن اللون الأسود، فهو حاجز وحجاب يحميها ويميزها عن غيرها من النساء المطربات، اللواتي لن يخترن طبعًا الظهور بلون أسود، تقول البطلة:

«الأسود (محرمي) مذ لم يُبقِ لي الموت محرمًا. إنني أُنسب إليه، **أشعر أنَّه يحميني ويميِّزني عن غيري من المطربات، ثم أنا بطبعي أحبُّ الأسود**»[1].

إن هذا التصور الذي تجسده الرواية عن اللون الأسود سيجد تجلياته في الكثير من الروايات، التي استعانت باستعارية اللون في تصوير أفكار شخصياتها وحياتهم، فهذه شخصية (جترود)، في رواية «سمفونية الرعاة» لأندريه جيد، تتحدد مشكلتها في تمييز اللونين الأسود والأبيض، وقد حاول الراعي أن يشرح لها الألوان بألفاظ سمعية: «تخيل الأبيض وكأنه شيء تام النقاء، ليس فيه أي لون، بل هو ضوء محض فقط، وتخيل الأسود على العكس من ذلك، مثقلًا باللون إلى حد العتمة»[2].

على أن اللون الأسود لن يحافظ في ثلاثية أحلام على التصور نفسه، خاصة عندما يربطه البطل (خالد) بحبيبته (حياة)، فيغدو لونًا للفتنة والإغراء؛ وهكذا يخاطب البطل في رواية «فوصى الحواس» (حياة) ليخبرها بأن اللون الأسود معها لونٌ خُلق للفتنة: «... الأسود معكِ لون خُلق للفتنة.. لا للزهد...»[3].

---

(1) أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 115.

(2) ستيفن أولمان. الصورة في الرواية. ص: 93.

(3) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 76.

ويحمل البطل (طلال) في رواية «الأسود يليق بك» التصور نفسه عن اللون الأسود في علاقته بمحبوبته، وهذا ما يبرر تلك العبارة التي ظل يُدوِّنها في البطاقات التي كان يرسلها مرفقة لباقات الورود التي يهديها إليها كل مرة، وهي «الأسود يليق بك»:

«فتحتْ بلهفة الفضول الظرف الصغير المُرفق بها، لم يكن على البطاقة سوى ثلاث كلمات: (**الأسود يليق بك**). جمدتْ مكانها مذهولةً. كان في الجوِّ شيء شبيه بإعلان حب، كإشعار باقتراب زوبعة عشقية»[1].

(1) *أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 37.*

7 - استعارة: الحالات أماكن

إذا كان الفضاء الروائي مُكوِّنًا أساسيًّا في كل عمل روائي؛ فإن قيمته لا تبرز إلا في تلك العلاقات التي يقيمها مع باقي عناصر السرد. وفي هذا الصدد، تمكنت أحلام مستغانمي من أن تدمج، من خلال استعاراتها التصورية، بين الأحداث والشخصيات من جهة، وبين الفضاءات المختلفة للرواية، من جهة ثانية. وإذا كان هذا المُعطى قد تأكد لنا في دراستنا لاستعارات «الذاكرة وعاء» و«الاستعارة الاتجاهية» و«الحب رحلة»، فإنه لا يكتمل إلا بفحص تمظهرات استعارة مركزية تصورية أخرى تتقاطع معها هي: «الحالات النفسية أماكن»؛ حيث إن حالات الشخصية: «تُتَصور استعاريًّا مناطق محصورة في الفضاء»[1].

وقد عبرت أحلام عن هذا الوعي بانصهار الشخصيات والفضاء من خلال بطلة رواية «فوضى الحواس»، قائلة:

«أحيانًا يجب على الأماكن أن تغير أسماءها كي تطابق ما أصبحنا عليه بعدها، ولا تستفزنا بالذاكرة المضادة»[2].

---

(1) جورج لايكوف ومارك جونسون. الفلسفة في الجسد. ص: 255.

(2) أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 14.

وإذا كانت استعارة «الحب رحلة»، التي حللنا تجلياتها في روايات أحلام قبل قليل، تتجه إلى تطورات الأحداث وتقلباتها، فإن استبطان أحاسيس الشخصيات وهواجسها قد اتخذ شكل استعارات تمتح من مجالات فضائية مختلفة.

في رواية «ذاكرة الجسد»، يستعير البطل (خالد) الفضاءات المغلقة المظلمة ليعبر من خلالها عن حالته النفسية؛ حيث كان يؤثر أن يبقى حبه لـ(حياة) مخبوءًا في الدهاليز السرية لذاكرته، بعيدًا عن ضوء الشمس، فوحدها العتمة يمكن أن تُبقي حبه طريًّا؛ حيث حبيبته (حياة) نبتةُ ظلٍّ ستحرقها بدون شك أشعة الشمس إن هي اخترقت ظلمته:

«طلع صباح آخر..

ها هو ذا النهار يفاجئني بضجيجه الاعتيادي، وبضوئه المباغت الذي يدخل النور إلى أعماقي غصبًا عني، فأشعر أنه يختلس شيئًا مني.

في هذه اللحظة.. أكره هذا الجانب الفضولي والمحرج للشمس.

أريد أن أكتب عنك في العتمة. قصتي معك شريط مصور أخاف أن يحرقه الضوء ويلغيه؛ لأنك امرأة نبتت في دهاليزي السرية»[1].

كما يعبر (خالد) عن حالته، وهو يخرج من مرحلة الجهاد في معركة «باتنة» مبتور اليد برصاصتين اخترقتا ذراعه اليسرى، من خلال تجسدات فضائية؛ حيث كانت ساحة المعارك المخبأ الذي يؤويه، ويحميه من مواجهة

---

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 41.

أضواء الحياة البائسة للذين يولون ظهورهم للمعارك. لكنه بذراعه المبتورة سيكون في ساحة ثالثة ليست للحياة ولا للموت، بل للألم؛ ليغدو دَورُه دَورَ المتفرج من شرفة على ساحة القتال، التي أيقن أنه لن يعود إليها مرة أخرى:

«ها هو القدر يطردني من ملجئي الوحيد، من الحياة والمعارك الليلية، ويخرجني من السرية إلى الضوء؛ ليضعني أمام ساحة أخرى، ليست للموت ولا للحياة، ساحة للألم فقط... وشرفة أتفرج منها على ما يحدث في ساحة القتال؛ فلقد بدا واضحًا من كلام (سي طاهر) أنني لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية»[1].

وتتماهى الحبيبة (حياة) في ذاكرة البطل (خالد) مع مدينة قسنطينة شبه المغلقة على حزنها، فيقع أسير الغرفة المغلقة لذاكرته، يسكنها ولا يستطيع الفرار منها؛ حيث تتسرب إليه الحبيبة من النافذة الضيقة نفسها التي تتسرب منها أصوات المدينة بمآذنها، وباعتها، وخطوات نسائها الملتحفات بالسواد:

«ها هي ذي قسنطينة.. وها هو كل شيء أنت.

وها أنت تدخلين إلي، من النافذة نفسها التي سبق أن دخلت منها منذ سنوات، مع صوت المآذن نفسه، وصوت الباعة، وخُطى النساء الملتحفات بالسواد، والأغاني القادمة من مذياع لا يتعب..

... يا امرأة كساها حنيني جنونًا، وإذا بها تأخذ تدريجيًّا ملامح مدينة وتضاريس وطن.

---

(1) نفسه. ص: 34 - 35.

وإذا بي أسكنها في غفلة من الزمن، وكأنني أسكن غرف ذاكرتي المغلقة منذ سنين»[1].

يومًا بعد يوم كانت (حياة) في ذاكرة البطل تأخذ ملامح مدينة قسنطينة، ذلك الفضاء الأثير لديه، الذي وهب له حياته الفنية مكتفيًا برسم جسوره المُعلَّقة؛ ولذلك فلا ملامح لحبيبته (حياة) خارج ملامح فضاء قسنطينة[2]. وبقدر حرص (خالد) على تحويل حبيبته (حياة) إلى مدينة قسنطينة، بقدر حرصها على تحطيمه، وقذفه خارج فضاءاته المغلقة الآمنة:

«أنا الرجل الذي حوَّلك من امرأة إلى مدينة، وحوَّلتِه من حجارة كريمة إلى حصًى.

لا تتطاولي على حطامي كثيرًا.

لم ينته زمن الزلازل، وما زال في عمق هذا الوطن حجارة لم تقذفها البراكين بعدُ»[3].

ومثلما شكلت قسنطينة الجزائرية مجال استعارات فضائية تتماهى مع حبيبة البطل/حياة، حضرت مدينة غرناطة لتعبر عن كل مشاعر الحب والفرحة، التي استشعرها البطل تجاهها؛ حيث ينفتح الفضاء على عناصر طبيعية مغايرة تختلف عن جسور قسنطينة وسواد حدادها، وانغلاقها،

---

(1) نفسه. ص: 11 - 13.

(2) يقول خالد: «كنت أشهد تغيرك المفاجئ وأنت تأخذين يومًا بعد يوم ملامحَ قسنطينة، تلبسين تضاريسها، تسكنين كهوفها وذاكرتها ومغاراتها السرية، تزورين أولياءها، تتعطرين ببخورها، ترتدين قندورة عنابي من القطيفة، في لون ثياب "أمَّا"، تمشين وتعودين على جسورها، فأكاد أسمع وقع خلخالك الذهبي يرن في كهوف الذاكرة». (نفسه. ص: 141).

(3) نفسه. ص: 281.

فهنا «المنازل البيضاء» و«الجداول المنسابة» و«المياه الرقراقة» و«العطور» و«الذاكرة العربية»[1]. وبهذا ينفتح باب للحلم بمدن أكثر اتساعًا وبهجة، قادر على أن يستبدل بذاكرة البطل ذاكرة جديدة:

«أريد أن أهرب بك من المدن المُعلَّبة، وأُسكِن حبك بيتًا يشبهك في تعاريج أنوثتك العربية.

بيتًا تختفي وراء أقواسه ونقوشه واستداراته ذاكرتي الأولى. تظلل حديقته شجرة ليمون كبيرة، كتلك التي يزرعها العرب في حدائق بيوتهم بالأندلس»[2].

لقد غدت الحبيبة (حياة) متجسدة في الرواية من خلال عناصر هندسية فضائية، حيث «الحلقات المغلقة» و«المحور» و«الدائرة المغلقة» و«الجثة المحنطة»[3]، وحيث «المستقيمات الملتوية» و«الدوائر» و«الأصفار» و«السياج الدائري»...:

---

(1) يقول البطل في هذا الصدد:
«هناك مدن كالنساء، تهزمك أسماؤها مسبقًا. تغريك وتربكك، تملؤك وتفرغك، وتُجرِّدك ذاكرتها من كل مشاريعك؛ ليصبح الحب كل برنامجك.
... فهل يمكن أن أنساك في مدينة اسمها.. غرناطة؟
كان حبك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة، بسقوفها القرميدية الحمراء.. ومع عرائش العنب.. مع أشجار الياسمين الثقيلة.. مع الجداول التي تعبر غرناطة.. مع المياه.. مع الشمس.. مع ذاكرة العرب.
كان حبك يأتي مع العطور والأصوات والوجوه، مع سمرة الأندلسيات وشعرهن الحالك..
كنت أشعر أنك جزء من تلك المدينة أيضًا.. فهل كل المدن العربية أنت... وكل ذاكرة عربية أنت؟
مر الزمان وأنت ما زلت كمياه غرناطة، رقراقة الحنين.. تحملين طعمًا مميزًا لا علاقة له بالمياه القادمة من الأنابيب والحنفيات...». (ذاكرة الجسد. ص: 216).

(2) نفسه. ص: 218.

(3) يتجسد هذا البعد الاستعاري الفضائي في قول خالد، مثلًا، في الرواية:
«ربما كنت أنا ضحية روايتك هذه، والجثة التي حكمت عليها بالخلود، وقررت أن تُحنِّطيها بالكلمات.. كالعادة.
عندما قرأت ذلك الخبر منذ شهرين، لم أتوقع إطلاقًا أن تعودي فجأةً بذلك الحضور المُلحِّ، ليصبح كتابك محور تفكيري، ودائرة مغلقة أدور فيها وحدي». (نفسه. ص: 20).
ويقول: «كنت أريد أن أطوقك بالحروف، أن أستعيدك بها، أن أدخل معكما حلقة من الكلمات المغلقة في وجهي بتهمة الرسم فقط». (نفسه. ص: 218).

«تراني لم أعد أعرف المشي إلى الأمام في خط مستقيم لا يعود بي تلقائيًا إلى الوراء.. إلى هذا الوطن الذاكرة؟

وهذا الوطن من أين له هذه القدرة الخارقة على ليٍّ المستقيمات وتحويلها إلى دوائر.. وأصفار؟!

ها هي الذاكرة سياج دائري يحيط بي من كل جانب»[1].

ولهذا لم يكن غريبًا أن يحاول (خالد) تحنيط كل حياته، وكل العلاقة التي ربطته بـ(حياة) بتثبيتها في لوحة من لوحات الجسور التي رسمها، معتبرًا إياها اختزالًا لحياته ولذاكرته:

«كيف أصبحنا نسخة من بعضنا.. وكيف يمكن أن نغادر هذا المكان الذي أصبح جزءًا من ذاكرتنا؟ كيف...؟ وهو الذي وضعنا لعدة أيام خارج حدود الزمان والمكان، في قاعة شاسعة، يسكنها الصمت، ويؤثثها الفن، وربع قرن من المعاناة والجنون؟

كنا لوحة متقلبة الأطوار، متعددة الألوان، رسمتها المصادفة يومًا ثم واصلت رسمها يد الأقدار. وكنت أتلذذ بوضعي الجديد ذاك وأنا أتحول من صاحب ذلك المعرض، إلى لوحة من لوحاته لا أكثر»[2].

وبقدر اختزال الفضاءات المغلقة لذاكرة (خالد)، وحفظها لحبه، بقدر الخوف من تهدُّم جدران البيت المغلق الذي كانت تتسرب (حياة) من نافذته، ولن يكون الهادم إلا (حياة) نفسها، التي سرقت كل شيء، وبعثرت

---

(1) نفسه. ص: 311.

(2) نفسه. ص: 129.

أحلام الذاكرة، ثم أرخت العنان لعواصفها للتدمير، تاركة (خالد) في العراء بدون باب يوصدها، ولا جدران تحميه، مطروحًا مثل الحصى في وادي الرمال، يقول (خالد) مخاطبًا (حياة) في أحد مونولوجاته:

«لا تطرقي الباب كل هذا الطَّرْق.. فلم أعد هنا.

لا تحاولي أن تعودي إليَّ من الأبواب الخلفية، ومن ثقوب الذاكرة، وثنايا الأحلام، من الشبابيك التي أشرعتها العواصف.

لا تحاولي..

فأنا غادرت ذاكرتي. يوم وقعت على اكتشاف مذهل: لم تكن تلك الذاكرة لي، وإنما كانت ذاكرة مشتركة أتقاسمها معك. ذاكرة يحمل كل منا نسخة منها حتى قبل أن نلتقي.

لا تطرقي الباب كل هذا الطرق سيدتي.. فلم يعد لي باب.

لقد تخلت عني الجدران يوم تخليت عنك، وانهار السقف عليَّ وأنا أحاول أن أهرِّب أشيائي المبعثرة بعدك.

فلا تدوري هكذا حول بيت كان بيتي.

لا تبحثي عن نافذة تدخلين منها كسارقة، لقد سرقتِ كل شيء مني، ولم يعد هناك من شيء يستحق المغامرة...

ألا تدرين أنني أسكن هذا الوادي بعدك، كما يسكن الحصى «وادي الرمال»؟»[1].

---

(1) نفسه. ص: 376 - 377.

لقد شكل الفضاء المغلق عقدة البطل، وقد لاحظنا كيف أن ذاكرته المثقلة ظلت تحاصره إلى أن انتهت به إلى النهاية المأساوية التي جسدتها رواية «عابر سرير»؛ حيث لم يجد من متاعه ما يشيعه إلى بلده سوى لوحة أخيرة، ربما احتفظ بها لمواجهة هذا المصير، وذلك بعد أن تحول قلبه إلى فضاء مقبرة جماعية: «تحول القلب إلى مقبرة جماعية ينام فيها دون ترتيبٍ كلُّ مَن أحببت»[1].

وفي رواية «الأسود يليق بك» يذكر البطل (طلال)، وهو الذي خبر النساء من خلال العلاقات العشقية المتعددة التي جربها معهن، أن النساء يعشقن القلوب الموصدة المحكمة الإغلاق للرجال، ضمانًا لوفاء قد يكون مستحيلًا؛ لطرد النساء الأخريات من قلعة مستباحة لأكثر من امرأة:

«النساء يعشقن القلوب الموصدة، المحكمة الإغلاق، لرجال أوفياء لغيرهن. الرجل الوفي رجل متنازع عليه، غالبًا من أجل الإطاحة بالمرأة الأخرى التي أعلن إخلاصه لها، وترى فيها النساء إهانة لأنوثتهن»[2].

وقد عبرت بطلة رواية «فوضى الحواس» عن علاقتها بمن تحب من خلال استحضار الفضاءات الملتبسة: نصف المفتوحة، ونصف المغلقة، المتصدعة الجدران، المعرضة للأعاصير الجارفة؛ معبرة عن ولعها بالعشاق الذين يختارون مصائرهم بين الممرات الضيقة، متعثرين، في مناطق مجهولة بين

---

(1) نفسه. ص: 387.

(2) أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 265.

الممكن والمستحيل، مستسلمين لأقدارهم المجهولة[1]؛ ولذلك لم يكن غريبًا أن تقضي عمرها على شرفة الخيبة، تتفرج على غروب أحلامها وطنًا وطنًا[2].

أما بطلة رواية «الأسود يليق بك» (هالة)، فقد عبرت عن حبها من خلال استحضار الفضاء الدائري لدوامة العشق، في مساحة ملتبسة، يؤثثها الترقب وانتظار مكالمات الحبيب وهداياه:

«.. طلال اسم رجل يقيم في سماعتها [هالة الوافي]، لكن كلماته تنتشر في حياتها مع الهواء.

رجل لا تعرفه إلا قليلًا... ويعرفها كثيرًا. أدخلها في حالة دوار عشقي يصعب الخروج منها، وأسكنها في مساحة وسطية بين باقتين وهاتفين، على حافة حرائق الانتظار»[3].

ويتكرر هذا التعبير عن الحالة النفسية المضطربة في الرواية، من خلال الفضاءات الملتبسة أكثر من مرة، فالحالة النفسية للبطلة تتأرجح في منطقة حدودية بين الواقع والحلم، بين الماضي والمستقبل المجهول، ليغدو المصير تورطًا في الفاجعة:

---

(1) تقول البطلة:
«بين الرغبة الأبدية الجارفة، والأقدار المعاكسة.. كان قدري.
وكان الحب يأتي متسللًا إليَّ من باب نصف مفتوح، وقلب نصف مغلق.
أكنت أنتظره دون اهتمام، تاركة له الباب مواربًا، متسلية بإغلاق نوافذ المنطق؟
قبل الحب بقليل، في منتهى الالتباس، تجيء أعراض حب أعرفها، وأنا الساكنة في قلب متصدع الجدران، لم يصبني يومًا هلع من ولع مقبل كإعصار.
كنت أستسلم لتلك الأعاصير التي تغير أسماءها كل مرة، وتأتي لتقلب كل شيء داخلي.. وتمضي بذلك القدر الجميل من الدمار.
دومًا.. كنت أحبهم. أولئك العشاق الذين يزجُّون بأنفسهم في ممرات الحب الضيقة، فيتعثرون حيث حلُّوا، بقصة حب وضعتها الحياة في طريقهم، بعد أن يكونوا قد حشروا أنفسهم بين الممكن والمستحيل». (أحلام مستغانمي. فوضى الحواس. ص: 43 – 44).

(2) نفسه. ص: 259.

(3) أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 55.

«منذ عادت من باريس وهي تعيش في منطقة حدودية بين الأحلام والواقع، بين ما عاشته معه، وما تعيشه من بعده... كانت تتورط في هواية موجعة. هي لا تدري بعدُ كم ستجمع بعدُ من خِفافٍ لفنادق فاخرة ستزورها معه، وأنها ذات يوم ستغادر أحلامها بخُفَّيْ حُنين»[1].

ولم يجد (خالد بن طوبال) بطل رواية «عابر سرير» غير استعارات الفضاءات الواطئة؛ للتعبير عن حالته العشقية، حيث كراسي المقاهي المقلوبة، والأرض الموحلة بأتربة الأحذية، ورصيف الأحزان، والفراش الأرضي للحرمان، تجثم به تحت أقدام امرأة لا يستطيع أن يجد منفذًا للهروب منها[2]. وإذا كان البطل (خالد) في الرواية منتحلاً شخصية (خالد بن طوبال) الحقيقي، واسمه زيان في الرواية؛ فلأنه مثله، لا ينظر إلى حياته خارج فضاءاتها. إن الرسم الذي عادة ما يتم باليد، لا يكون عند زيان إلا من خلال اختزال تلك المسافات التي قطعتها خطوات «التشرد الوجداني»؛ ليغدو الرسم تعبيرًا عن فضاءات الترحال الداخلي، ملونة بأتربة الرسام المتشرد، يقول (خالد بن طوبال):

«كنت أفكر: ما الذي جعل هذه اللوحة هي الأهم دون غيرها لدى زيان؟ لم أجد جوابًا إلا في قوله ذات مرة:

---

(1) نفسه. ص: 183 - 184.

(2) يقول خالد بن طوبال في الرواية:
«صباح الضواحي الباردة، وأنتَ عابر سرير حيث نمت، وقلبك الذي استيقظ مقلوبًا رأسًا على عقب، كمزاج الكراسي المقلوبة فجرًا على طاولات المقاهي الباريسية، ينتظر من يمسح أرضه من خُطى الذين مشوا بوحل أحذيتهم على أحلامك.
من يكنس رصيف أحزانك من أوراق خريف العشاق؟
... أيمكن أن تأخذ قسطًا من النسيان عندما تنام أرضًا على فراش الحرمان، تمامًا كما عند أقدام ذاكرتك؟ أين أنجو من امرأة تطاردني حيث كنت؟ وماذا أتسلق للهروب منها ولا جدران لسجنها؟». (أحلام مستغانمي. عابر سرير. ص: 131 - 132).

«نحن لا نرسم لوحاتنا بالشيء نفسه، كل لوحة نرسمها بعضوٍ فينا: منذ زمان توقفت عن رسم الأشياء بيدي أو بقلبي. **جغرافية التشرد الوجداني علّمتني أن أرسم بخُطاي. هذا المعرض هو خريطة ترحالي الداخلي. أنت لا ترى على اللوحات إلا آثار نعلي**.. أنا لا أدخل اللوحة إلا بأتربة ردائي. بكل ما علق بنعلي من غبار التشرد.. أرسم»[1].

وفي رواية «الأسود يليق بك»، استعارت أحلام مستغانمي الفضاءات المرتبطة بعالم النباتات، وعناصر الطبيعة؛ للتعبير عن الحالة النفسية للبطلة (هالة)، فهي غابة من النساء، تستعير هيئات مختلف أنواع أشجارها وخصائصها، تستطيع أن تلبس هيئة أي شجرة حسب الحالة العشقية التي تقتضيها علاقتها بطلال حبيبها؛ لتتحول من الزهرة البرية التي كانتها في الماضي، إلى شجرة تلتقط أصوات الكائنات من حولها في العالم السري:

«منذ ذلك الحين، وفي انتظار أن تراه مجددًا، ما عادت شجرة واحدة، بل غابة من النساء، هي شجرة الكرز المزهرة، هي شجرة الصبار والصفصاف الباكي، وشجرة اللوز، وشجرة الأرز، والسنونو والسنوبرة.

بعده لم تصادق إلا الغابات لتكون لها قرابة بشجرة عائلته..

تعلمت منه أن تتحاور مع الكون من خلال السلم الموسيقي للصمت، هي التي نبتت زهرة برية بين شقوق الصخور، الآن فقط تعلمت أن تصغي إلى ما ظنته بلا صوت: حفيف الكائنات، في ذلك العالم السري الذي تعيش بمحاذاته.

---

(1) نفسه. ص: 266.

وعندما تنتهي من نزهتها تلك، تعود لتمشي في أدغال الحياة. فراشة بين وحوشه الكاسرة»[1].

أما لماذا اختارت البطلة التشبه بالشجر، فتشرحه قائلة، في شكل نصيحة تختزل تجربتها في الحياة، مقارنة بين حياة الناس وحياة الشجر:

«ازرعْ شجرة ترد لك الجميل، تطعمك من ثمارها، وتمدك بسبعة ليترات أكسجين يوميًّا، أو على الأقل تُظلِّلك وتجمِّل حياتك بخضارها، وتدعو أغصانُها الوارفةُ العصافيرَ؛ ليزقزقوا في حديقتك. تأتي بإنسان وتزرعه في تربتك.. فيقتلعك أول ما يقوى عوده، يتمدد ويعربش، يسرق ماءك كي ينمو أسرع منك، تستيقظ ذات صباح، وإذا به قد أخذ مكانك، وأولم لأعدائك من سلال فاكهتك، ودعا الذئاب لتنهشك وتغتابك، كيف لا ينخرط المرء في حزب الشجر؟!»[2].

والأفدح من كل ذلك أن تحب المرأة رجلًا يعمل على إذبال زهرها المونع، عوض أن يتعهده ليغدو أجمل، تمد يدها لتنقذه من الأرض الموحلة فيهوي بها إلى مهاوي مياهه الآسنة، تلك هي خلاصة النصيحة التي أسدتها نجلاء للبطلة هالة في الرواية:

«هناك حب يجعلنا أجمل، وآخر يجعلنا نذبل. ثمة رجال يبثون ذبذبات سلبية غصبًا عنهم، يأتونك بكآبتهم وهمومهم وعقدهم، وعليك أن تنتشلهم بالحب من وحل أنفسهم. وهؤلاء لا أمل منهم، تمدِّين لهم يد النجدة على

(1) أحلام مستغانمي. الأسود يليق بك. ص: 186 - 187.

(2) نفسه. ص: 187.

أمل أن تكسبي رجلًا، فإذا بالرجل يتشبث بتلابيبك حدَّ إغراقك معه في بركة مياهه الآسنة»[1].

وتنتهي حبكة رواية «الأسود يليق بك» على أرض الأوراق المتساقطة للشجر، فعندما انقطع هاتف حبيب هالة (طلال) عن الاتصال بها، بعد رفضها الانسياق لنزواته الجنسية، قررت هي بدَورها أن تُسقط أرقام هاتفه من ذاكرتها رقمًا رقمًا، مستعيرة منظر تساقط أوراق الشجر في الخريف؛ لتترك المكان لأوراق خضراء جديدة سيبعثها المطر في الربيع، لحب جديد سيلوح في السماء القاتمة للبطلة، وهو ما اختتمت به الرواية؛ حيث استأنفت هالة حياتها مع رجل آخر مختلف، متخلصة من المازوشية التي رافقتها في علاقتها بطلال:

«مرت أشهر وهي تكابر، تنتظر أن يهزمه الشوق ويطلبها... ثم بدأت تراه يموت حقًّا، وكذلك رقم هاتفه.

الأرقام تموت بموت الإحساس بأصحابها. تموت عندما تبدأ أرقام ذلك الرقم الهاتفي الذي كنا نحفظه وننسى رقمنا في التساقط الواحد تلو الآخر من شجرة الذاكرة.. لتترك مكانًا لأرقام خضراء أخرى معلنة بداية ربيع حب جديد. لكن قلبها كان يأبى أن يغادر الشتاء، ويتشبث بأوراق الماضي الصفراء.. كان مازوشيًّا»[2].

---

(1) نفسه. ص: 184.

(2) نفسه. ص: 308 – 309.

7-1- الزمن الفضائي

كثيرًا ما يلتحم الفضاء بالزمن في التعبير عن الحالات النفسية لأبطال أحلام مستغانمي؛ حيث ترتبط الفضاءات بأزمنة حاسمة في حياة الأبطال، ويتم استعارة «**الزمن المتحرك**» للتعبير عن تحولات حالات الشخصية. إن الزمن وهو يتحرك عبر الذاكرة إلى الماضي، أو يستدرجها إلى مناطق مجهولة، يتآلف مع الفضاء نفسه في تصوير مأساة الشخصيات، فخالد بطل رواية «ذاكرة الجسد» لا يتصور حياته خارج الأزمنة الهامة في حياته، والتي كانت ملأى بالمفاجآت والتغيرات؛ ومن هنا تحضر استعارات «الزمن المتحرك»، الذي بمروره يغير الناس، ويغير الوطن:

«أحب دائمًا أن ترتبط الأشياء الهامة في حياتي بتاريخ ما.. يكون غمزة لذاكرة أخرى..

أغرتني هذه الفكرة من جديد، وأنا أستمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقتي بالزمن، أن غدًا سيكون أول نوفمبر.. فهل يمكن ألا أختار تاريخًا كهذا؛ لأبدأ به هذا الكتاب؟

غدًا ستكون قد مرت 34 سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير، ويكون قد مر على وجودي هنا [باريس] ثلاثة أسابيع، ومثل ذلك من الزمن على سقوط آخر دفعة من الشهداء..

بين أول رصاصة، وآخر رصاصة، تغيرت الصدور، تغيرت الأهداف.. وتغير الوطن.

ولذا سيكون الغد يومًا للحزن مدفوع الأجر مسبقًا.

لن يكون هناك من استعراض عسكري، ولا من استقبالات، ولا من تبادل تهاني رسمية.

سيكتفون بتبادل التهم.. ونكتفي بزيارة المقابر»[1].

إن ذاكرة خالد بطل رواية «ذاكرة الجسد» إذ تعود إلى الزمن الماضي لا تتصوره منفصلًا عن الفضاء، حيث الموت المتربص بالأحبة، يتآخى فيه الزمن الماضي مع فضاءاتِ قسنطينة. وعبر تقنية «الاسترجاع» سيغدو الزمن بدوره متجسدًا من خلال فضاءات مدينة الذاكرة، التي يطل منها الموت، مع أيام النضال، من مغارات قسنطينة، وشعابها، وغاباتها، وقواعدها السرية، ومسالكها المتشعبة[2].

---

(1) أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 23 - 24.

(2) نقرأ في الرواية على لسان بطلها خالد:
«ما أوجع الصدفة التي تعود بي، بعد كل هذه السنوات إلى هنا، للمكان نفسه؛ لأجد جثة من أحبهم في انتظاري، بتوقيت الذاكرة الأولى.
يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكًا. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة.
فأحاول أن أقاومه، ولكن هل يمكن أن أقاوم ذاكرتي هذا المساء؟
أغلق باب غرفتي وأشرع النافذة.
أحاول أن أرى شيئًا آخر غير نفسي، وإذا النافذة تطل علي..
تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وتزحف نحوي قسنطينة ملتحفة ملاءتها القديمة، وتطل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنتُ يومًا أعرفها، والتي كانت تحيط بهذه المدينة كحزام أمان، فتوصلك مسالكُها المتشعبة، وغاباتُها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، وكأنها تشرح لك شجرة بعد شجرة، ومغارة بعد أخرى.
إن كل الطرق في هذه المدينة العربية العريقة تؤدي إلى الصمود، وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتكَ إلى الانخراط في صفوف الثورة...
كان الموت يومها يمشي إلى جوارنا، وينام ويأخذ كسرته معنا على عجل. تمامًا مثلما الشوق والصبر والإيمان.. والسعادة المبهمة التي لا تفارقنا.
كان الموت يمشي ويتنفس معنا.. وكانت الأيام تعود قاسية دائمًا، لا تختلف عما سبقها سوى بعدد شهدائها، الذين لم يكن أحد يتوقع موتهم في الغالب... وكان ذلك منطق الموت الذي لم أكن قد أدركته بعد...».
(أحلام مستغانمي. ذاكرة الجسد. ص: 24 - 27).

ويجسد خالد الزمن (السنين) جسمًا ثقيلًا يضغط بثقله على نفسه في فضاءات غربته، التي تخلت عن أناقتها، بعد أن أصبح الوطن بركانًا منفجرًا لا يقذف إلا نيرانًا؛ حيث أصبح من غير اللائق أن يُظهر المرء أناقته أمام الوضع المأساوي الذي يعيشه الوطن، مما قاد البطل إلى الإيغال في غربته حد الحصار في مربع، لا يتسع لإشعال الجنون:

«قبل اليوم لم أكن أشعر بثقل السنين، كان حبك شبابي، وكان مرسمي طاقتي الشمسية التي لا تنضب، وكانت باريس مدينة أنيقة، يخجل الواحد أن يهمل مظهره في حضرتها، ولكنهم طردوني حتى مربع غربتي، وأطفأوا شعلة جنوني.. وجاءوا بي إلى هنا.

الآن نحن نقف جميعًا على بركان الوطن الذي ينفجر، ولم يعد في وسعنا إلا أن نتوحد مع الجمر المتطاير من فوهته، وننسى نارنا الصغيرة..

اليوم لا شيء يستحق كل تلك الأناقة واللياقة، الوطن نفسه أصبح لا يخجل أن يبدو أمامنا في وضع غير لائق!»[1].

لقد شكلت تفضية الزمن وسيلة لتبئير لحظات هامة في حياة بطل رواية «ذاكرة الجسد»، وها هو يستعير الدائرة شكلًا هندسيًّا؛ للتعبير عن أهمية زمن لقائه الأول بحياة بعد أزيد من ربع قرن على فراقها، منذ أن كانت طفلة، زمن موت والدها «سي الطاهر»، إنه تجسيد فضائي لزمن سيكون حاسمًا في تغيير حياة البطل، ورسم منعطفات ذاكرته:

---

(1) نفسه. ص: 23.

«على مفكرة ملأى بمواعيد وعناوين لا أهمية لها، وضعت **دائرة حول تاريخ ذلك اليوم:** نيسان 1981، وكأنني أريد أن أميزه عن بقية الأيام قبل ذلك اليوم، لم أجد في سنواتي الماضية ما يستحق التميز... **أضع دائرة حول تاريخ ذلك اليوم، وكأنني أغلق عليك داخل الدائرة، كأنني أطوقك وأطارد ذكراك لتدخلي دائرة ضوئي إلى الأبد.**

كنت أتصرف عن حدس مسبق، **وكأن التاريخ سيكون منعطفًا للذاكرة، كأنه سيكون ميلادي الآخر على يديك**»[1].

وإذ يغدو الزمن محركًا للذاكرة، ومحددًا لمنعطفاتها، معلنًا ميلادًا جديدًا للبطل، فإن استعارة **الزمن الفضائي تنصهر مع استعارة الزمن المتحرك،** الذي كان يركض بالبطل من حياة لأخرى: «كان الزمن يركض بنا من موعد إلى آخر، والحب يقذفنا من شهقة إلى أخرى»[2]، ضابطًا إيقاع حركاته على إيقاع حركة قلبَيْ البطلين العاشقين (خالد وحياة): «كنت أدري أن لا مقياس للوقت سوى قلبينا؛ ولذا فالوقت لا يركض بنا إلا عندما يركض بنا القلب لاهثًا أيضًا من فرحة إلى أخرى، ومن دهشة إلى أخرى»[3].

---

(1) نفسه. ص: 65.

(2) نفسه. ص: 100.

(3) نفسه. ص: 96.

خاتمة

ختامًا لا بد من الإشارة إلى بعض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة التطبيقية لروايات أحلام مستغانمي:

1 - إذا كانت أحلام مستغانمي قد وظَّفت في رواياتها بعض الاستعارات المألوفة، في ثقافتنا الإنسانية، من قبيل استعارة «الذاكرة الوعاء» و«الحب رحلة» و«الحب نار»، فإنها قدمت داخل هذا التصور الاستعاري الكلي إبداعات متميزة، فالوعاء سيغدو حافظًا للذاكرة، وبين امتلائه وإفراغه، ستقدم الكاتبة رؤى متميزة في تحليل شخصيات الرواية، وفي بسط تصور نقدي (ما وراء قصصي) لوظيفة الأدب والفن: هل الفن والأدب وسيلة لإفراغ الذاكرة، أم لملئها بذكريات الماضي والعيش تحت وطأة أثقالها؟

كما قدمت أحلام مستغانمي تلوينات مذهلة في الاستعارة التصورية: «الحب رحلة»، حيث: «أحصنة الحب الجامحة»، و«سائق الحب الثمل»، و«القطارات السريعة»... تسوق البطلين إلى نهايتهما المأساوية في الرواية.

أما نار الحب، فتتشكل في استعارة «الحب نار»، وفق استعارات كيميائية تتطور إلى «استعارة فيزيائية» للقنابل المدمرة، التي ستتشظى

على إثرها ذاكرة الكاتب وحياته، واستعارات جيولوجية ترصد طبقات الذاكرة، والأحداث القوية في الرواية، تغذيها: البراكين، والزلازل، والمياه الجوفية الحارقة، و«مناجم الكبريت»... إلخ.

وضمن «الاستعارة الاتجاهية» المتأرجحة بين منطقة: الأعلى والأسفل، ستبتدع أحلام منطقة ملتبسة معلقة بينهما، تتجسد في «الجسر»، الذي شكل محور الحكي في رواية «ذاكرة الجسد»، باعتباره فضاءً للذاكرة... إلخ.

كما أبدعت أحلام في «استعارية الألوان»، من خلال ربطها بتفكير الشخصيات، وتمكنت من صهر فضاءات الرواية مع نفسيات شخصياتها؛ ليتخذ الزمن بدوره بُعدًا فضائيًّا يساير تذبذبات مشاعر الشخصيات وتقلباتها العاطفية.

2 - كشف التحليل أن أحلام مستغانمي لم تكن تنظر لاستعارات رواياتها نظرة جزئية، بل كانت تخطط لها، رابطة إياها بالنسق العام للرواية. ولا أدل على ذلك من تواتر الاستعارات التصورية نفسها عبر امتداد روايات الثلاثية، بل إن الاستعارات نفسها تتطور ويتم إثراؤها وفق تطور الحبكة وتحولات الشخصيات، كما كشف التحليل، وهذا ما ساعدنا على ربط الاستعارات التصورية في الروايات بالعناصر السردية الأخرى: كالحبكة، والشخصيات، والزمان، والفضاء... ما يكشف عن تغلغل الفكر الاستعاري في العمل الروائي.

3 - وينتج عما سبق أن وظائف الاستعارة في الروايات المحللة، ترتبط ارتباطًا وثيقًا بآليات اشتغال العمل السردي، ومن أبرز هذه الوظائف التي تضمنها التحليل:

استبطان عوالم الشخصيات النفسية، والتعبير عن رؤيتهم العالم، ومواقفهم من الآخر.

التعبير عن تطورات الحبكة الروائية، خاصة في مراحل تأزم وضعيات الشخصيات، ووصولهم إلى درجات قصوى من المعاناة في ضوء تقلبات حياتهم.

تقديم تصورات مندمجة في الاستعارات عن الفضاء والزمن، كما عكست ذلك، مثلًا، استعارة «الذاكرة وعاء»، واستعارة «الحالات النفسية أمكنة».

تطوير الجانب التشخيصي في الرواية، سواء تعلق الأمر بوصف الشخصيات وانطباعاتها، أو وصف الفضاءات، أو تشخيص الزمن الفضائي.

وأخيرًا، نشير إلى أن هذه الدراسة لا تعدو أن تكون محاولة لإثارة موضوع جديد، وهو استعارية الرواية العربية، مستفيدة من التطور الذي عرفه مبحث الاستعارة لدى الغربيين في العقود الأخيرة؛ فلعلها تفتح الباب لاختبار المنهج الاستعاري في تحليل الأعمال السردية، وغيرها من أشكال الخطاب.

المصادر والمراجع

أولًا: باللغة العربية

- أرسطوطاليس.

أ - الخطابة. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد. ط2. 1986.

ب - فن الشعر. ترجمة: عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة. بيروت. لبنان. ط2. 1973.

ج - في الشعر. ترجمة: شكري محمد عياد. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. القاهرة. 1967.

- **أولمان، ستيفن.** الصورة في الرواية. ترجمة: رضوان العيادي ومحمد مشبال. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 2016.

- **بنكراد، سعيد.** السيميائيات السردية، مدخل نظري. منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. المغرب. 2001.

- **بارت، رولان.** البلاغة القديمة. ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشرقاوي. نشر الفنك. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. 1994.

- **بازي، محمد.** البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة. كلمة للنشر والتوزيع- تونس، ودار الأمان- الرباط، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت. ط1. 2017.

- **باشلار، غاستون.**

أ - الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة. ترجمة: علي نجيب إبراهيم. مركز دراسات الوحدة العربية. بيروت. لبنان. ط1. 2007.

ب - النار في التحليل النفسي. ترجمة: نهاد خياطة. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع. بيروت. لبنان. ط1. 1984.

- **بوتي، لورون.** الذاكرة أسرارها وآلياتها. ترجمة: عز الدين الخطابي. هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة. (مشروع كلمة). ط1. 2012.

- **البوعمراني، محمد الصالح.** دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني. مكتبة علاء الدين. صفاقس. تونس. ط1. 2009.

- **تودوروف، تزفيطان.** مفاهيم سردية. ترجمة: عبد الرحمن مزيان. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2000.

- **جحفة، عبد المجيد.** مدخل إلى الدلالة الحديثة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2000.

- **الجرجاني، عبد القاهر.**

أ - أسرار البلاغة. تحقيق: محمود محمد شاكر. دار المدني. جدة. 1991.

ب - دلائل الإعجاز. تحقيق: محمود محمد شاكر. مكتبة الخانجي. القاهرة. بدون تاريخ.

- **جمال الدين بن الشيخ.** الشعرية العربية. ترجمة: مبارك حنون، ومحمد الولي، ومحمد أوراغ. دار توبقال. الدار البيضاء. ط1. 1996.

- **جورج لايكوف ومارك جونسون.**

أ - الاستعارات التي نحيا بها. ترجمة: عبد المجيد جحفة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط1. 1996.

ب - الفلسفة في الجسد، الذهن المتجسِّد وتحدِّيه للفكر الغربي. ترجمة: عبدالمجيد جحفة. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. ط1. 2016.

- **جيرارد، ستين.** فهم الاستعارة في الأدب، مقاربة تجريبية تطبيقية. ترجمة: محمد أحمد حمد. المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة 855. القاهرة. ط1. 2005.

- **حسين، طه.** تمهيد في البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر. مقدمة كتاب «نقد النثر» المنسوب خطأ لقدامة. تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي. دار الكتب العلمية. بيروت. بدون تاريخ.

- **خورشيد، فاروق.** في الرواية العربية. دار العودة. بيروت. ط3. 1993.

- **رجاء بن سلامة.** في المقامة والمقام. ضمن أعمال الندوة التي نشرتها كلية الآداب منوبة بتونس تحت عنوان: (مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم). كلية الآداب منوبة. تونس. 1994.

- **ابن رشد، أبو الوليد.** تلخيص الخطابة. تحقيق وتقديم: عبد الرحمن بدوي. وكالة المطبوعات. الكويت. ودار القلم. بيروت. بدون تاريخ.

- **ابن الرومي.** ديوان ابن الرومي. تحقيق: حسين نصار. مطبعة دار الكتب. القاهرة. 1974.

- **ريتشاردز** آ. أ. فلسفة البلاغة. ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. بيروت. 2002.

- **ريكور، بول.**

أ - الاستعارة الحية. ترجمة: محمد الولي. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. ط1. 2016.

ب – الذاكرة، التاريخ، النسيان. ترجمة: جورج زيناتي. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. ط1. 2009.

ج - الزمان والسرد. (ثلاثة أجزاء). ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. ط1. 2006.

- **السكاكي، أبو يعقوب يوسف.** مفتاح العلوم. تحقيق: عبد الحميد هنداوي. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان. ط1. 2000.

- **سيمينو، إيلينا.** الاستعارة في الخطاب. ترجمة: عماد عبد اللطيف وخالد توفيق. المركز القومي للترجمة. القاهرة. ط1. 2013.

- **ابن سينا، أبو علي الحسين بن عبد الله.**

أ - الخطابة من كتاب الشفاء. تحقيق: محمد سليم سالم. وزارة المعارف العمومية. الإدارة العامة للثقافة. القاهرة. 1954.

ب - كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر. تحقيق: محمد سليم سالم. مطبعة دار الكتب. القاهرة. 1969.

- **صالح بن الهادي رمضان**. النظرية الإدراكية وأثرها في الدرس البلاغي: الاستعارة نموذجا. ضمن أعمال ندوة: الدراسات البلاغية الواقع والمأمول. جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. الرياض. 2011.

- **الشكعة، مصطفى**. بديع الزمان الهمذاني رائد القصة العربية والمقالة الصحفية. عالم الكتب. بيروت. ط1. 1983.

- **العمري، محمد.**

أ - البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. 2005.

ب - البلاغة العربية أصولها وامتداداتها. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. المغرب. ط2. 2010.

- **عياد محمد شكري**. القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي. معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة. 1968.

- **غنيمي، محمد هلال**. النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر. القاهرة. بدون تاريخ.

- **قصبجي، عصام**. نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم. دار القلم العربي للطباعة والنشر. ط1. 1980.

- **كاوفمان، والتر**. التراجيديا والفلسفة. ترجمة: كامل يوسف حسين. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 1993.

- **كرستيان أنجلي**، وجان إيرمان. السرديات (Narratologie). ترجمة: ناجي مصطفى. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي. الدار البيضاء. 1989.

- **كوهن، جان.** بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط2. 2014.

- **كيليطو، عبد الفتاح.**

أ - لسان آدم. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط2. 2001.

ب - المقامات، السرد والأنساق الثقافية. ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. ط2. 2001.

- **لحمداني، حميد.** سحر الموضوع. عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر. منشورات دراسات سيميائية أدبية ولسانية (دراسات سال). مطبعة أنفو برانت. فاس. المغرب. ط2. 2014.

- **مرتاض، عبد الملك.** فن المقامات في الأدب العربي. الدار التونسية للنشر. ط2. 1988.

- **مستغانمي، أحلام.**

أ - الأسود يليق بك. نوفل. بيروت. لبنان. 2012.

ب - ذاكرة الجسد. دار الآداب. بيروت. لبنان. ط15. 2000.

ج - عابر سرير. منشورات أحلام مستغانمي. بيروت. لبنان. ط2. 2003.

د - فوضى الحواس. منشورات أحلام مستغانمي. بيروت. لبنان. ط3. 2003.

- **مفتاح، محمد.**

أ - تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/بيروت. ط3. 1992.

ب - مجهول البيان. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 1990.

- **مورو، فرانسوا.** البلاغة المدخل لدراسة الصور البلاغية. ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 2003.

- **مولينو، جون.** الأنطولوجيا الطبيعية والشعر. ترجمة: محمد حرصي. مجلة البلاغة وتحليل الخطاب. بني ملال. المغرب. العدد 11. 2017.

- ورنوك، ميري. الذاكرة في الفلسفة والأدب. ترجمة: فلاح رحيم. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت. لبنان. ط1. 2007.

- **الولي، محمد.**

أ - الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية. منشورات دار الأمان. الرباط. ط1. 2005.

ب - جولة في ضواحي الاستعارة الحية لبول ريكور. مجلة البلاغة وتحليل الخطاب. المغرب. العدد 11. 2017.

ج - الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. المركز الثقافي العربي. بيروت. الدار البيضاء. المغرب. ط1. 2000.

- **وهابي، عبد الرحيم.**

أ - السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية. دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع. عمان. الأردن. ط1. 2016.

ب - القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط1. 2011.

- **ابن وهب.** البرهان في وجوه البيان. المنشور خطأ تحت عنوان: نقد النثر لقدامة. دار الكتب العلمية. بيروت. 1982.

- **يقطين، سعيد.**

أ - السرد العربي مفاهيم وتجليات. دار الأمان- الرباط، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون- بيروت. ط1. 2012.

ب - الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي. المركز الثقافي العربي. بيروت/الدار البيضاء. 1997.

ثانيًا: بغير العربية

- Aristote. Poétique. Introduction, Traduction nouvelle et Annotation de Michel Magnien. Le livre de poche. Paris. 1990.

- Bergam.C. P. The Semantics of Colour, A Historical Approach. Cambridge University Press. New York. 2012.

- Bent Berlin and Paul Kay. Basic color terms. University of califonia Press. Ltd. Oxford England. 1996.

- Benveniste Emile, Problèmes de linguistique générale. Gallimard. Paris.1966.

- Elena Semino and Gerard Steen. Metaphor in literature. The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Edited by W. Gibbs, JR. Cambridge University Press. 2008.

- George Lakoff. Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1987.

- George Lakoff, and Mark Turner. More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago. University of Chicago Press. 1989.

- Genette. G. Rhétorique restreinte. Figure3. Edition du seuil. Paris. 1972.

- Groupe μ. Rhétorique Générale. Edition du Seuil. Novembre. 1982.

- Heider, E. R., & Olivier, D. C. The structure of the color space in naming and memory for two languages. Cognitive Psychology, 3. 1972.

- Jakobson Roman. Two aspects of language. In Literary theory: An Anthology. Edited by Julie Rivkin and Michael Ryan. Blackwell Publishing. Usa. 2004.

- Lodge David. The modes of Modern writing: Metaphor; Metonymy, and the typology of Modern Literature. Edward Arnond. London. 1977.

- Mark johnson. The Body in the Mind. The bodily Basis of Meaning, imagination, and Reason. The University of Chicago Press. Chicago and London. 1987.

Maurice Halbwachs. La mémoire Collective. pp25-28. http://bibliothéque.uqac.uquebec.ca/index.htm

- Philippe Marion. Métaphore et Narrativité. Recherche en communication. N°2. (1994).

- Pierre Fontanier. Les figures du discours, Introduction de Gérard Genette. Paris. éd. Flammarion. 1968.

- Zoltán Kövecses.

A - Metaphor and Emotion. In The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought. Edited by W. Gibbs, JR. Cambridge University Press. 2008.

B - Metaphors of Anger, Pride, and Love: A Lexical Approach to the Structure of Concepts. John Benjamins Publishing Compagny. Amestedam/ Philadelphia. 1986.



2019

الاستعارة في الرواية

مقاربة في الأنساق والوظائف

روايات أحلام مستغانمي نموذجًا

تهدف هذه الدراسة إلى إبراز إمكانية تحليل الرواية من منظور الاستعارة، وقد تطلب منا حل إشكالية علاقة الرواية بالسرد تخصيص الفصل الأول من هذه الدراسة للإمكانيات التي أتاحتها بعض النظريات البلاغية في إدماج الاستعارة في الرواية.

وانطلاقا من تبني النظرية المعرفية، والاستفادة من منجزات النظرية التفاعلية؛ خصصنا الفصل الثاني لدراسة الاستعارة في روايات أحلام مستغانمي، مبرزين ارتباطها بالنسق الكلي للروايات المدروسة؛ حيث انصبت الدراسة على سبع تصورات استعارية هيمنت على روايات أحلام، وهي: الذاكرة وعاء، والحب رحلة، والحب نار، والاستعارة الاتجاهية، والحوار حرب، واستعارية اللون، والحالات أمكنة.



الدكتور
عبد الرحيم وهابي

◄ **الدكتور عبد الرحيم وهابي، أستاذ التعليم العالي، البلاغة وتحليل الخطاب، عضو هيئة تحرير مجلة: «البلاغة وتحليل الخطاب».**

◄ **أهم المؤلفات الفردية:**

- **السرد النسوي العربي من حبكة الحدث إلى حبكة الشخصية، 2016.**
- **القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطوطاليس، 2011.**

◄ **أهم المؤلفات بالاشتراك:**

- **الواقعي والمتخيل في السيرة الذاتية، 2018.**
- **من البلاغة الرحبة إلى البلاغة المختزلة، 2017.**
- **السرد وتمثيل الذاكرة، 2016.**
- **بلاغة الخطاب الديني، 2015.**
- **البلاغة والخطاب، 2014.**





ISBN 9789927134333